

Mezősi Miklós (1960) klasszika-filológus, operatörténész, egyetemi oktató. Érdeklődési területei az irodalom, a zene és a mítosz kapcsolata és metszéspontjai; az operaszemiotika és a mitopoétika.

„A zene nem kívülről meghívott vendég, hanem aktív résztvevője a vitának; pontosabban: elősegíti az eszmecserét."

Oszip Mandelstam: *Beszélgetés Dantéról*

9789636939434

???? Ft

MEZŐSI MIKLÓS Aranykor és sex appeal: Mnémosyné leányai

Mezősi Miklós

ARANYKOR ÉS SEX APPEAL: MNÉMOSYNÉ LEÁNYAI



GONDOLAT

Az európai irodalom aranykorában irodalom és zene békés, boldog szimbiózisban élt egymással. Nem is létezett akkor még ez a szó: *irodalom*. A fiatal bázeli klasszika-filológus, Friedrich Nietzsche így különíti el az irodalom és a zene „bűnbeeséssel" felérő szétválasztásának korát az aranykortól:

„A literatúra, az irodalom szó fogalmisága elgondolkodtató és előítéletet is hordoz. […] Az írás puszta eszköze volt a nyelv művészének, aki legelébb is beszédével és énekeivel lépett a közönség elé. […] Ugyanakkor azt látjuk, hogy mindig több művészet kapcsolódik össze, legalábbis a cselekvés és a deklamáció művészete, de lehet a zene, a dal és a tánc is."

Az *Aranykor és sex appeal – Mnémosyné leányai* című kötet abba a világba hívja az olvasót, ahol az irodalomról folytatott diskurzusban a zene „nem kívülről meghívott vendég".

A könyv a szerző egyetemi kurzusaira és a hozzájuk kapcsolódó kutatásaira épül. Az antik és magyar irodalmi kánon néhány jól ismert darabja mellett operák képezik a vizsgálódás tárgyát. Mezősi Miklós az irodalom, a mítosz és a zene kapcsolatának új perspektívákat adó felfedezésére invitálja olvasóit.

Aranykor és sex appeal:
Mnémosyné leányai

MEZŐSI MIKLÓS

Aranykor és sex appeal: Mnémosyné leányai

„Ami az arcukon a szabályos szépnek
rovására megy”

*A mitopoétika ösvényein
a zene fenomenológiájáig*

Gondolat Kiadó
Budapest • 2019

A kézirat összeállítását a Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatása segítette.

www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat

A kiadásért felel Bácskai István
Olvasószerkesztő Gál Mihály
A kötetet tervezte Lipót Éva

ISBN 978 963 276 943 4

TARTALOM

HARMADIK RÉSZ

Egy zenei fenomenológia elé

ZÁRSZÓ

Ilja Iljics és Séth Benéznek a Paradicsomba

ELŐSZÓ

> A zene nem kívülről meghívott vendég, hanem aktív résztvevője a vitának; pontosabban: elősegíti az eszemecserét.
>
> Oszip Mandelstam: *Beszélgetés Dantéról*

Az irodalom és a zene *találkozása,* e két művészeti ág átjárhatósága *mint probléma* az intellektuális bűnbeesés korának jellegzetes terméke. Az európai irodalom *aranykorában* – amelynek kronotopikus határait némi önkényességtől sem visszariadva a homérosi eposzoktól az archaikus görög lírán át a tragédia (dráma) korával bezárólag húzhatjuk meg – irodalom és zene békés szimbiózisban élt egymással. Gyaníthatóan nem is tudtak arról, hogy ők irodalom *és* zene (sőt, a dráma esetében még „tánc" és „[mozgó]kép[ző]művészet" is).[1] Ebben a „műfajpoétikai aranykor"-ban nem létezett még az a szó, hogy *irodalom.* A fiatal bázeli klasszika-filológus, Friedrich Nietzsche így ír:

> A literatúra, az irodalom szó fogalmisága elgondolkodtató és előítéletet is hordoz. […] Azonban éppen a görög irodalom voltaképpen legértékesebb része esetében kell különösen csínján bánnunk az írás és olvasás

[1] „A *musikét* a görögök a Múzsáktól kapták ajándékba, Zeus lányaitól, akiket Mnémosyné, az Emlékezet szült. Vagyis a zene: „múzsai" tudás, képesség és gyakorlat együtt, a *musiké techné,* költészet, zene és tánc egysége, röviden: *musiké.* […] A szakirodalom az archaikus és a klasszikus kori görög költészetet „dalkultúraként" tárgyalja." Kárpáti 2014, 9–10.

> gondolatával, nem is azért, mintha nem állt volna rendelkezésére az írás, hanem mivel az puszta eszköze volt a nyelv művészének, aki legelébb is beszédével és énekeivel lépett a közönség elé.[2]

> […] a görögök klasszikus irodalma olyan, mint a komédiás művészete, a pillanatnak szánva, a jelenlévő hallgatónak és nézőnek, anélkül, hogy gondoltak volna az utókorra (legföljebb közvetve). Homérosz himnusza, Pindarosz kardala, Szophoklész tragédiája, Démoszthenész beszéde egy egészen konkrét, egyszeri publikum számára készült: ezt a hatást akarták elérni. Nem létezett ideális, meghatározatlan közönség. Ugyanakkor azt látjuk, hogy *mindig több művészet kapcsolódik össze,* legalábbis a cselekvés és a deklamáció művészete, de lehet a zene, a dal és a tánc is. Elvonatkoztatnak a művészetek ilyen összefonódásától, amikor később a tisztán klasszikus irodalmi műveket kánonná teszik az olvasó ember számára. A későbbiekben tehát kétféle módon is félreismerték a görög nyelvű műalkotásokat: 1.) elválasztották azokat a sajátos alkalomtól, a sajátos közönségtől, és úgy kezelték, mintha meghatározatlan lenne a kör, a közönség, amelynek a műveket szánták; 2.) elválasztották a hozzájuk tartozó művészetektől és úgy tekintették, mintha olvasóknak írták volna azokat. […] A mi szemléletünknek ezzel a félreértéssel, félreismeréssel kell szembehelyezkednie. Föl kell mutatnia a költészet, az alkalom és a publikum közötti köteléket, rá kell mutatnia a többi művészettel való – igen szoros! – összefüggésre is: ebből következik a nem-irodalmi műveltség képe.[3]

Oszip Mandelstam számára még természetes volt, hogy az irodalom és a zene nem „találkoznak", hanem kéz a kézben együtt járnak. (Mandelstam Dante-tanulmánya vezérfonala a *Hovanscsina* című Muszorgszkij-opera zenei rétorikáját tárgyaló fejezetnek.) A könyv, amelyet az olvasó a kezében tart, annak a „különös naivitásnak" a jegyében íródott, ami nemcsak „a művek restaurációjában való hithez

[2] Nyíri–Szécsi 1998 (Nietzsche: *A görög irodalom története*), 21. Németül lásd Crusius 1912, 131.

[3] I. m. 25; Crusius, *i. m.,* 135.

kell" (Hamvas Béla), hanem annak felismeréséhez is, hogy a műalkotás egy olyan, a bűnbeesés előttihez fogható, *aranykori állapotba* kalauzolja el közönségét (befogadóját), amelyben az irodalomról folytatott diskurzusban a zene „nem kívülről meghívott vendég, hanem aktív résztvevő és elősegíti az eszmecserét".

Az *Aranykor és sex appeal – Mnémosyné leányai* című kötet az egyetemi óráimon, illetőleg a hozzájuk szorosan kapcsolódó, sok esetben ezen órák által inspirált kutatásaimon alapul. A téma (témák) és a kifejtés során alkalmazott módszertan legnagyobb közös osztója a mitopoétika és a zenei fenomenológia. Ez a két terület abban az időben kezdett el foglalkoztatni, amikor 2003-ban a veszprémi egyetemre kerültem, ahol antik és reneszánsz irodalmat, mitopoétikát és operaszemiotikát tanítottam. Az elemzésre kiválasztott műveket a mitopoétika és a zenei fenomenológia egymást feltételező aspektusából közelítem meg. A zenei fenomenológia „munkameghatározása" talán ez lehetne: „a zenei természetű alakzatokban való megnyilvánulás leírása, illetve leírhatósága".

A vizsgálatba bevont anyag szerteágazó: antik és magyar irodalmi művek mellett operák képezik a vizsgálódás tárgyát. Az első rész kizárólag antik tematikájú írásokat tartalmaz. Az első két fejezet akár a mitopoétikai vizsgálódás valamiféle „legitimizálásának" is felfogható, amennyiben ezek az írások kitapossák az utat a második rész műelemzései felé. Az első rész harmadik írása, a Sapphó-fejezet a görög költőnő két, 2014-ben papiruszon előkerült versének általam készített magyar fordítását is hozza. A második rész ugyancsak egy antik témájú írással kezdődik: az *Antigoné* sokat vitatott kardalának interpretációjával, amelyet a magyar lírai kánon négy ismert darabjának értelmezése követ. Ez a rész az „irodalomtörténeti aranykor" végének és az irodalmi próza megszületése pillanatának kimerevítésével zárul („A többszólamú próza születéséhez. Thukydidés és a szofisták"). A szofisták színre lépésével fordulat állt be a görög filozófiai gondolkodásban, a „fordulat műfaja" pedig egy prózai műfaj, a történetírás lett. A vizsgálódás tárgya maga a gondolkodás és a nyelv(használat). Az addig orális beállítottságú kultúra elindul az írásbelivé válás útján. A harmadik rész operaszemiotikai interpretációkat tartalmaz

Muszorgszkij- és Mozart-operákról. A kötet összességében egy mitopoétikai alapvetésű műértelmezői megközelítés kidolgozására tett kísérlet, amely egy zenei fenomenológiai szemléletű operaszemiotika előszobája kíván lenni.

Könyvem alcímét – „*Ami az arcukon a szabályos szépnek rovására megy*" – Karinthy Frigyestől kölcsönöztem, az *Így írtok ti* második, bővített kiadásának előszavából. Karinthynak az a törekvése, hogy az általa művelt „irodalmi karikatúrára" szabatos műfaji meghatározást adjon, valójában egy olyan, a szabályos szépségideál holt eszménye ellenében elgondolt „kvázi-platonista" szépségfelfogást sejtet, amelynek elevenségét a *hiba* – Karinthy műfajpoétikai koncepciójában ez a „sex appeal" – garantálja: „A bájban és kedvességben mindig van valami torz és viszont a torzban valami báj." Ezt a szépségfelfogást „kvázi-platonizmusnak" nevezem, szembeállítva a „tiszta platonizmussal",[4] vagy inkább elhaladva mellette, afféle ugródeszkának használva a művészi szépség feltárására, megvilágítására irányuló kutatásokhoz. A művészi szép, bár bizonyos meghatározott szabályszerűségek, törvények alapján keletkezik és működik, nem „szabályos" mégsem, nem „tökéletes".[5] Karinthy szemében a szabályos szépség „unalmas, báj, kedvesség nélkül való formula".

A görög nevek magyar átírásában többnyire a tudományos átírás elveit igyekeztem követni, tehát „Homéros"-t és „Sophoklés"-t írok. A magyarban „ü"-nek hangzó görög magánhangzót „y"-nal, a „kh" kettőshangzót „ch"-val adom vissza („Aischylos"). Ha ettől eltérő átírást használó fordításból idézek, megtartom a fordító írásmódját, így például Devecseri Gábor Homérosz- és homéroszi himnusz-fordításaiban a „Mnémoszüné", „Zeusz" stb. névalakokat. A görög sza-

[4] A „(tiszta) platonizmus", „platonista" stb. kifejezéseket nem filozófiai vagy filozófiatörténeti értelemben használom, jóllehet a Nietzsche Platón-felfogásával „ápolt" – csak részben genealógiai – rokonságot ha akarnám, se tudnám letagadni (nem akarom). A kifejtést, pontosabban a kifejtésnek való nekirugaszkodást lásd a bevezető fejezetben (*Vendégségben Platónnál – elmenőben* A lakomá*ról*).

[5] A „hiba poétikájáról" az irodalmi alkotásban lásd például Szilágyi 2005.

vakat és verssorokat latin betűs átírásban idézem. Az orosz nyelvű szövegek közül csak a *Hovanscsiná*ból vett részletet és Mandelstamot idézem eredetiben.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁSOK

Itt mondok köszönetet a tanítványaimnak: a veszprémi Pannon Egyetem és a szombathelyi Nyugat-magyarországi Egyetem egykori hallgatóinak. A kötet több fejezete és a kötet egészének koncepciója is a velük való együttgondolkodás kívánt melléktermékei. Az egyes fejezeteknek nem csupán a témája fogant meg ezeken a szemináriumokon és előadásokon, de sok esetben a téma érlelődésének és kifejtésének is e számomra oly becses órák adtak otthont. Köszönet illeti Fűzfa Balázst, „A tizenkét legszebb magyar vers" című konfererencia- és könyvsorozat megálmodóját és megvalósítóját – a kötet négy írása e sorozat keretében jött létre.

Köszönetemet fejezem ki a bonni Habelt-Verlagnak, a *Zeitschrift für die Papyrologie und Epigraphik* folyóirat kiadójának azért, hogy volt szíves hozzájárulni Sapphó két újonnan előkerült költeménye leiratának és e versek Dr. Dirk Obbink által javított és kiegészített szövegének közléséhez. A leirattal és a kiegészítésekkel kapcsolatos minden jog az eredeti közlő forrást illeti meg: D. Obbink, „Two new poems by Sappho": *Zeitschrift für die Papyrologie und Epigraphik* 189, 2014, 32–49.

Köszönet illeti az Andrew W. Mellon Foundationt és az Institute for Advanced Studiest (University of Edinburgh), továbbá a kőszegi Felsőbbfokú Tanulmányok Intézetét (Institute of Advanced Studies Kőszeg, FTI–iASK) az ideális körülményekért, amelyeket a munka egyes fázisaiban biztosítottak a számomra. Köszönet a Nemzeti Kulturális Alap Igazgatóságának a támogatásért, amely lehetővé tette a könyv megírását.

Itt szeretnék köszönetet mondani a Gondolat Kiadó igazgatójának, Bácskai Istvánnak azért, hogy a könyv kiadását a szívén viselte.

Végezetül azoknak rovom le a hálámat, akik e könyv kihordása idején nőttek fel: fiamnak és leányomnak, mert türelemmel viselték a „vetélytárs" okozta nehézségeket. Legfőbb hálám a feleségemet illeti meg, akinek a támogató odaadása nélkül nem jött volna létre, amit az Olvasó a kezében tart.

Mezősi Miklós, 2019. június

BEVEZETŐ

„A vágy csakugyan jobb festő, mint az elteltség”

VENDÉGSÉGBEN PLATÓNNÁL

ELMENŐBEN *A LAKOMÁ*RÓL

A bájban és kedvességben mindig van valami torz és viszont a torzban valami báj; és ha nevetünk a torzképen, azért nevetünk, mert vonzódunk az élethez: aki nevet, az bizonyára örül, és szereti azt, amin nevet.

Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*

Ez annak a csillapíthatatlan vágynak az ereje, hogy eljussunk a véghez, ám ugyanakkor tagadja a véget. Ez tulajdon létünk szüntelen és fáradhatatlan igenlésének és a halál tagadásának az ereje. Az élet lelke, ahogy az Írás mondja, „az élet vizének folyói", amelynek kiapadásával annyira fenyeget a *Jelenések könyve*. Esztétikai őselv, ahogy a filozófusok mondják, erkölcsi őselv, ahogy ugyancsak ők azonosítják, „Istenkeresés", ahogy én a legeslegegyszerűbben nevezem.

Fjodor Dosztojevszkij: *Ördögök*

1. AZ OLYMPOSI LÁNYOK VÁZLATOS MITOGRÁFIÁJA

A görög mitológiában Mnémosyné – Úranos és Gaia leánya – Zeus egyik hitvese volt. Az istennő, vagy szakszerűbben szólva *titanis*, azaz női titán

> Zeusz Kronidésznak Píeriában szülte meg őket
> Mnémoszüné, az Eleuthér lejtőjén ki királynő,
> s ők hoznak feledést a bajokra, nyugalmat a gondban.

Mert szerelemben töltött bölcs Zeusz véle kilenc éjt,
távol a többi haláltalanoktól szent nyoszolyáján,
és hogy az év elmúlt és évszakok új sora indult,
fogytak a holdak s teljes lett nagy száma napoknak,
Mnémoszüné megszülte kilenc egyforma leányát,
kik *csak az énekkel gondolva* a gondot elűzik,
legmagasabb hófödte olümposzi csúcs közelében.[6]

Kerényi Károly megemlíti, hogy Mnémosyné leányai *„csak az éneklésre gondoltak, semmi egyébre”*.[7] Hésiodosnak a Mnémosyné leányaival való találkozását leíró beszámolója egy olyan hagyományról tanúskodik, mely szerint a görögök a Múzsákat „olymposiaknak” is nevezték.[8] Az állandó belépő az Olymposra nyilvánvaló utalás arra, hogy e lányok közeli és kivételezett kapcsolatban álltak atyjukkal, Zeusszal.

Hésiodos, aki Kerényi elbeszélésének[9] legtöbbet hivatkozott forrása, így örökítette meg találkozását a Múzsákkal:

Ez volt első szózatuk, ezt mondták legelőször
lányai aigisztartó Zeusznak, olümposzi Múzsák:
„Hitvány pásztori nép, szolgáltok csak hasatoknak!
Szánkon tarka hazugság, mind a valóra hasonlít,
tudjuk zengeni mégis a színigazat, ha akarjuk!”
Így szóltak hozzám az igazszavu isteni lányok,
s adták friss ágát a babérnak, hogy leszakasszam,
botnak, megbámulni valót, meg az isteni hangot
ültették el bennem: hirdessem, mi leszen s volt,
zengjem a boldog, örökkéélő isteneket mind,
s rajtuk kezdjem a dalt és vélük hagyjam is abba.[10]

[6] Hésiodos, *Istenek születése,* 53–62. Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása. (Kurzív kiem. tőlem.)

[7] Kerényi 1977, 72. (Kurzív kiem. tőlem.)

[8] Homéros, *Ilias* 2. 484. Músai Olympia dómatʼ echúsai, továbbá még 491: Il. 491: Olympiades Músai

[9] Kerényi, *i. m.,* 72–74.

[10] Hésiodos, *i. m.*, 24–34.

Fordított invokációjukban a Múzsák először a praktikus életvitelnek adnak egy jókora fricskát, majd közlik a költői szerepre kiszemelt halandóval, hogy hazudni is tudnak, de az igazság megéneklésére is képesek, végül egy babérág átadásával megtörténik a költővé avatás.

Pindaros egy elveszett költeményében Zeus és Mnémosyné esküvőjén a vőlegény megkérdezi az istenektől, hogy mire volna szükségük, amire azok azt válaszolják, hogy olyan valakiket szeretnének, akik dicsőítik őket.[11] Zeus és Mnémosyné kilenc napon át tartó szenvedélyének gyümölcsei, akiknek a feladata az istenek magasztalása, az embereknek

> feledést hoznak a bajokra, nyugalmat a gondban.[12]

Hésiodosnál Léthé, a „feledést” jelentő *lésmosyné* szó rövid alakja az Alvilág, Hádés egyik folyójának a neve. A Léthé folyóból ittak a holtak, hogy elfelejtsék előző életüket. Kr. e. 4. századi görög sírfeliratok tanúsága szerint Mnémosyné – a Léthé párjaként – egy másik alvilági folyó neve is volt. A beavatottak kiváltsága volt, hogy haláluk után a Léthé helyett az *emlékezést, emlékezetet* jelentő Mnémosyné vizéből ihattak. Az *Emlékezet* leányai tehát *felejtést* hoznak az embereknek, tudnak *hazudni* és *igazat énekelni*. Ez az oppozíciópáros csak látszólag az ellentmondások tobzódása. A két képesség-pár: az emlékez(tet) és–feled(tet)és, illetve a hazugság–igazság közlésének hangoztatása valójában a Múzsák isteni természetében gyökerező mindentudására, sőt valamiféle mindenhatóságára, univerzális hatóerejére inti a költővé avatásban részesülni készülő halandót. Hésiodos ókori közönségének e beavatási történet hallatán minden valószínűség szerint eszébe kellett hogy jusson a következő két mitológiai és irodalmi pretextus: 1. Thamyras, a legendás trák énekes mítosza, aki dal- és lantversenyre hívta a Múzsákat, de veszített, ezért a Múzsák megvakították, és el-

[11] Pindaros: 31. töredék (Snell–Maehler: fr. 31; Bowra: 12). Pindaros szövege nem, csak egy Kr. u. 2. századi rhétor és szofista, Ailios Aristeidés összefoglalója maradt ránk: *Oratio* 45 (Dindorf, II 142). Prodi, 563.

[12] Hésiodos, *i. m.,* 55.

vették tőle a zenélés képességét.[13] 2. Az *Ilias* hajókatalógusát bevezető, a Múzsákhoz intézett invokáció. A Thamyras-mítosz e rejtett, finom „belengetése" a Múzsák részéről mindentudásuk hangoztatásával a (nietzschei értelemben vett) „isteni kegyetlenség" megvillantása is lehet arra az esetre, ha a halandó ki akarná hívni az istent – akár valamely viadalra, például zenei vetélkedés formájában, mint például Thamyras vagy Marsyas;[14] akár „direktben": a görög tragédiák szüzséje *per definitionem* ilyenféle direkt szembehelyezkedésen alapul. A hésiodosi beavatás leírásában a Múzsák „hívják ki" a – költőnek, azaz papjuknak kiszemelt – halandót, jóindulatúan előre figyelmeztetve őt arra, hogy ők mindent tudnak, „hirdetve, mi van, mi leszen s volt".[15] Jóllehet ez így nem direkt utalás a Múzsákat kihívó, Hésiodos közönsége számára jól ismert művészelődök tragikus történetére, de a hésiodosi Múzsák elvárták és be is akarták maguknak biztosítani, hogy frissen felkent papjuk nem követ el majd az illetékességi köre túllépéséből eredő vétségeket. A költői beavatás fontos eleme volt a „felhasználói jogok" tisztázása, előre kikötése, hogy mire szabad, s mire nem szabad használni a múzsai adományt – mai nyelven szólva: a költői tehetséget. Minden tudás tulajdonjoga a Múzsáknál (= istennőknél) marad, a költő csak licenszet kap, azaz bizonyos megkötésekkel veheti használatba ezt a tudást. Az *Istenek születése* 38. sora („zengve a himnuszt és hirdetve, mi van, mi leszen s volt") az *Ilias* híres, a hajókatalógust bevezető invokációja kezdő sorait (2. 484–486.) visszhangozza. De nemcsak az *Ilias* visszhangzik ebben a sorban, hanem Hésiodos saját beavatásáról készített beszámolójából a Múzsák „intése", erejük felmutatása is (i. m. 27–28.):

[13] Thamyras történetének elbeszélését lásd *Ilias* 2. 594–600. A Thamyras-mítosz kimerítő, az írott források mellett vázaképek bevonásával elvégzett feltárását lásd Kárpáti 2014, 138–171.

[14] Marsyas phrygiai szatír volt. Megtalálta Athéné eldobott fuvoláját, és kitűnő fuvolajátékos lett. Elbizakodottságában zenei versenyre hívta ki Apollónt. A versenytársak a verseny előtt megállapodtak, hogy a győztes azt tehet a vesztessel, amit akar. Marsyas elveszítette a versenyt, ezért Apollón kikötötte egy fához, és elevenen megnyúzta, a lenyúzott bőrt egy barlangban akasztotta föl. A bőr örömében megmozdult, ha fuvolazenét hallott.

[15] Hésiodos, *i. m.*, 38.

„Szánkon tarka hazugság, mind a valóra hasonlít,
tudjuk zengeni mégis a színigazat, ha akarjuk!"

A magyar fordításban ez az intertextuális kapcsolat kevésbé szembetűnő, de ha a görög szöveget nézzük, az áthallás nyilvánvaló:

idmen pseudea polla legein etymoisin homoia,
idmen d' eut' ethelómen aléthea gérysasthai.

Az *Ilias* hajókatalógusából az invokáció két sora görögül:

hymeis gar theai este pareste te iste te panta,
hymeis de kleos oion akúomen úde ti idmen

[istennők vagytok, s mindent jól látva ti tudtok,
míg minekünk csak hírhallásunk, semmi tudásunk]

A sorok elején a Múzsákra referáló szavak ismétlődnek (*idmen* = „tudjuk/tudunk", *hymeis* = „ti"; a Hésiodos-idézetben a Múzsák beszélnek, az *Ilias*-idézetben a költő fordul a Múzsákhoz). Az *Istenek születése* 38. sora

eirúsai ta t' eonta ta t' essomena pro t' eonta

az *Ilias*-invokáció első sorát visszhangozza, sőt szinte megismétli. Az epikus hexameterben a „belső rím", vagyis a verssoron belüli ritmikus hang- és szóismétlés, miként arra Kárpáti András rámutat,[16] a Múzsák jelenlétére utaló mágikus, ráolvasó vers sajátossága.

[16] Kárpáti, *i. m.*, 168, 68. j. Kárpáti az *Ilias* hajókatalógusába illesztett Thamyris-történet kapcsán írja: „Amikor a költő a hajókatalógust megszakítva Thamyrisről kezd énekelni (pausan aoidés…autar aoidén, 595, 597), mintha a szöveg is emlékezne valamiféle (mágikusan repetitív?) énekre, amely egyszersmind a hajókatalógust bevezető Múzsa-invokáció szintén repetitív ritmikáját is felidézi." I. m. 154–155.

A Múzsák természetrajzát egy indirekt bizonyításra emlékeztető, litotés[17]-elvű definícióval zárjuk. Paul de Man így ír Hans Robert Jauss *Toward an Aesthetic of Reception* című könyvéhez írt előszavában:

> „[…] a *szfinx* nem az emlékezés emblémája, hanem […] a *felejtésé*." „Ő az öntudattól megfosztott grammatikai alany, a hermeneutikai szerepétől megfosztott poétikai elemzés, az esztétikai és festői világ, a »le soleil qui se couche« világának semmissé tétele a költészet mint allegória révén. Amit ő »énekel«, az […] az inskripció, [ami] a borzalom általi felejtésről szól, amely azáltal jön létre, hogy *az esztétikai teljességet széttagolja az irodalmi betű megjósolhatatlan játéka.*"[18]

2. PARÓDIA VAGY TORZKÉP? AZ ESZMÉNYI SZÉP NEM LÉTEZIK

Térjünk rá a bevezető fejezet tulajdonképpeni témájára! Egy régi – az irodalom történetében a legszerényebb számítások szerint is 2400 éves – kérdést vetek itt föl *a szép és a vágy egymásrautaltságának* kérdését. Azok a kísérletek, amelyek a *szépség*, és ami ezzel kéz a kézben jár, *a valami után való vágyakozás* filozófiai meghatározására irányultak, amennyiben e kísérletek valamely filozófiai rendszeren belül próbálkoztak a probléma megközelítésével, a legtöbb esetben rendre zátonyra futottak (leszámítva Nietzsche, s rajta kívül talán még Heidegger kísérletét). Miért törvényszerű, hogy a szépség – vagy inkább így, nagy

[17] A litotés olyan rétorikai gondolatalakzat, amely egy állítást annak tagadásával hangsúlyoz és tesz erőteljesebbé. Gyakran használt stílusalakzat a mindennapi nyelvben; vö. a „nem [is] rossz", „nem semmi" és hasonló, lépten-nyomon előforduló kifejezéseket. Ha valamiről azt mondjuk, hogy „nem [is] rossz", azzal természetesen nem azt kívánjuk jelezni, hogy az illető „(valamivel) jobb a semminél". Az ellentétes értelmű, egymásnak eresztett jelzők között indukálódott feszültség hatására az eredeti állítás elrejtésével és helyette az ellentétes állítás „bevetésével" egy másik, erőteljesebb minőséget implikáló, többnyire markáns kijelentés jön létre. A litotés a rétorikában az indirekt bizonyítási módszer megfelelője.

[18] De Man 1997. (Jauss 1997, 430. Az idézetben a kurzív kiem. tőlem.)

kezdőbetűs főnévként: a Szép – effajta „megregulázására", rendszerbe foglalására irányuló törekvések rendre zátonyra futnak? Már az első filozófusnak, aki a témához nyúlt, Platónnak is mintha beletört volna a bicskája a Szép(ség)ről való filozofálásba, a *szépségnek mint filozófiai problémának* a „megoldásába". „A szépség [problémájának] megoldása"… Létezik-e *megoldás* a szépségre? Vajon a szépség olyasvalami-e, amit „meg lehet oldani"? Muszorgszkij egy alkalommal, miután egy Schumann-darab eljátszásában elért egy bizonyos szakaszig, lecsapta a zongora fedelét, és a jelenlévők előtt, akik nagy érdeklődéssel és odaadóan hallgatták zongorajátékát, így szólt: „na, most kezdődik a zenei matematika!"[19]

Füst Milán *Látomás és indulat a művészetben*[20] címmel összegyűjtött esztétikai előadásainak egyik alapeszméjére fókuszálva szeretném illusztrálni az előző bekezdésben mondottakat, amit leegyszerűsített formában talán így lehetne megfogalmazni: *a szép* a költészet (művészet) „hitbizománya", minélfogva mindenfajta, mégoly szellemes vagy mélyenszántó elméleti-gondolati konstrukció „támadási kísérletére" idegesen reagál, minden ilyenfajta behatolási kísérletre bezárkózik, begubózik. Vagy – ami minden reakciónál beszédesebb – nem is reagál. „Eszmeileg" ugyan, ha szabad ezt mondani, elsősorban Füst Miláné itt az érdem, a téma élesebb exponálásához azonban célszerűnek láttam Karinthy Frigyesnek azon műfajelméleti jellegű fejtegetései felől elindulni, amelyekkel ő maga az *Így írtok ti* címen ismert „irodalmi torzképeit" próbálja műfajelméleti szempontból leírni. Maga Karinthy ódzkodott attól, hogy irodalmi torzképeit *paródiának* nevezze. Tévedett… Nézzük meg, hogy eredetileg mit is jelentett a görög „paródia" szó. A görög nyelvben a *paródia* szó Aristotelés *Poétiká*jában fordul

[19] *MLDE,* 49.

[20] Füst Milán emlékezetből rekonstruált esztétikai előadás-sorozata, a *Látomás és indulat a művészetben* nyomtatásban először az Egyetemi Nyomda kiadásában jelent meg 1948-ban. (Az első változat a *Napló*val együtt a háború alatt megsemmisült.) Ezt több kiadás követte (1963: Akadémiai; 1980: Magvető; 1997: Kortárs; 2006: Fekete Sas). A *Látomás és indulat…* kiadástörténetéhez lásd Tóth Gyula 2008.

elő először,[21] és már ekkor sem nagyon jelentett mást, mint később.[22] Ha elemeire bontjuk a szót, láthatóvá válik alaprétege: *para* = „mellett, -nál, -nél; -hoz, -hez, -höz (képest), mellé, ellenére; mentén, [rosszul, fonákul>] félre-, el-; mellette el stb.",[23] *ódé* [az *aoidé* főnév összevonása] = „dal, ének, varázslás [énekkel]".[24] A *paródia* vagy a *paródé* alakváltozat jelentését a következőképpen lehetne körülírni: „az eredetihez – a tárgyhoz – képest mellé-, »rosszul«, azaz *félre*-énekelt dal, ami az eredeti mellett elszállva varázslatos hatást kelthet", „*rá-éneklés* valamely előző dologra".

Az *Így írtok ti* második kiadásához írt, szinte mentegetőzésként induló *Előszó*[25] egyszerre csak precíz műfajdefinícióba vált, amiből egy kiérlelt, szilárd elveken nyugvó ars poetica körvonalai bontakoznak ki:

> […] annak idején vidám könnyelműséggel és szándéktalanul egy újszerű műfajt hevenyésztem össze, több, külsőben hasonló műfaj határmezsgyéjén. Nagyrészt humoros műfajok ezek; de én már akkor éreztem, hogy a *paródia, travesztia és persiflage* elnevezések, amikkel eleinte meghatározták ilynemű írásaimat, nem szabatosak. A paródia valamely meghatározott komoly mű külső formáit alkalmazza komolytalan tárgyra – a travesztia komolytalan formába öltözteti ugyanannak a műnek komoly

[21] *Poétika,* 2. fej. Bolonyai 1997, 23. (A Bekker-számozás alapján: 1448a 13. A Bekker-lapszámozás, ami a Corpus Aristotelicum hivatkozásának a nemzetközi ókortudományban elfogadott módja, a Porosz Tudományos Akadémia 1831 és 1870 között August Immanuel Bekker gondozásában Berlinben megjelent Aristotelés-kiadását [*Aristotelis Opera edidit Academia Regia Borussica*] követi. A Bekker-szám egy legfeljebb négyjegyű arab számból, egy az oszlopot jelölő betűből, valamint a sorszámból áll. Például *Rétorika* 1354a1. Modern szövegkiadók vagy tudományos célra készült fordítások szerzői az oldalszámok feltüntetése mellett – vagy helyett – a Bekker-számozást alkalmazzák.)

[22] „Burlesque, parody" (H. G. Liddell – R. Scott – H. S. Jones, *A Greek–English Lexicon.* Oxford, 1992, 1344; a továbbiakban *LSJ*); „paródia" *(Ógörög-magyar nagyszótár,* szerk. Györkösy A., Kapitánffy I., Tegyey I., Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 805; a továbbiakban *GyKT*).

[23] *GyKT,* 778–779.

[24] I. m. 1230.

[25] Előszó a második, bővített kiadáshoz. Karinthy, *i. m.,* 121–124.

tárgyát. A persiflage egyszerűen kicsúfol mindent, hangot és tárgyat, de mindig a szóban forgó műnél marad. Ezek az én új kísérleteim […] lényegben tágították ki ama műfajok lehetőségét, melyeknek tárgya nem közvetlenül az élet, hanem annak terméke, a kultúra és szellemi világ, s amelyeket tudományos szempontból *élősdi* műfajoknak lehetne nevezni: kitágították, mégpedig egy másik élősdi művészet, az *irodalmi kritika* irányában. A képzőművészet szótárából vettem kölcsön egy szót, hogy a műfaj minőségét megkülönböztessem: s elnevezésem, az *irodalmi karikatúra* (a magyar *torzkép* szó nem pontosan fedi a fogalmat), csakhamar gyökeret vert, és ma már használatban is van.

[…] Az irodalmi torzkép meghatározói röviden ezek: nem egy bizonyos művel foglalkozik, hanem egy bizonyos íróval, azzal, ami az íróban egyéni és döntő: a modorával, illetve modorosságával. *Torzkép***,** humoros műfaj, mert nem azt nézi az íróban, ami benne szabályos és általában művészi, tehát szép, hanem ami benne *különös és különlegesen egyéni*, tehát torz: – de egyben *jellemrajz,* kritikai műfaj, meghatározza az írót, az általában, normálisan széptől való eltérésének fokát és minőségét. Egy ceruzavonással odavetett, jól sikerült torzképről gyakran hamarabb ráismerünk valakire, mint az arcképéről […] – egyszerűen azért, mert *az életben is arról ismerünk rá* ismerőseinkre, ami az arcukon a szabályos szépnek rovására megy. Valamivel nagyobb orr a kelleténél; valamivel ferdébb szem, egy furcsa vonás a száj körül – ez az, amit úgy nevezünk: *te vagy az.* Az *eszményi szép,* ami felé törekszünk, unalmas, báj és kedvesség és tehetség nélkül való sablon, élettelen formula. A bájban és kedvességben mindig van valami torz és viszont a torzban valami báj; és ha nevetünk a torzképen, azért nevetünk, mert vonzódunk az élethez: aki nevet, az bizonyára örül, és szereti azt, amin nevet.[26]

[26] *Uo.* (121–122.) Kurzív kiemelések Karinthy Frigyestől.

3. „HOL A TEGNAPI NAPOM?" MULANDÓSÁG ÉS A KÖLTŐI TUDÁS

Két Dosztojevszkij-idézet következik, először a Sztavrogin tanításaira hivatkozó Satov szavai az *Ördögök*ből:

> […] A népeket más erő [ti. mint a tudomány, az ész] alakítja ki és mozgatja, parancsoló és uralkodó erő, amelynek eredete azonban ismeretlen és megmagyarázhatatlan. *Ez – annak a csillapíthatatlan vágynak az ereje, hogy eljussunk a véghez, ám ugyanakkor tagadja a véget*. Ez tulajdon létünk szüntelen és fáradhatatlan igenlésének és a halál tagadásának az ereje. Az élet lelke, ahogy az Írás mondja, „az élet vizének folyói", amelynek kiapadásával annyira fenyeget a Jelenések könyve. Esztétikai őselv, ahogy a filozófusok mondják, erkölcsi őselv, ahogy ugyancsak ők azonosítják. „Istenkeresés", ahogy én a legeslegegyszerűbben nevezem. […] Az Isten az egész nép összetett személyisége[27] – elejétől a végéig véve. […] Az értelem sohase volt képes meghatározni a rosszat és a jót, vagy akár elválasztani a rosszat a jótól, ha csak hozzávetőleg is; ellenkezőleg: szégyenletesen és szánalmasan mindig összekeverte őket; a tudomány pedig erőszakos megoldásokat[28] adott.[29]

Jurij Lotman, a 20. század második felének nagy hatású irodalomtörténésze és szemiotikusa Dosztojevszkij *Egy kiállítás apropóján* című cikkéből idéz. Lotman Символ в системе культуры [A szimbólum a kultúra rendszerében] című tanulmányában Dosztojevszkij *Félkegyelmű*je szimbolikáját elemezve az író poétikájának kulcseleme-

[27] „Az egész népet mint egyetlen nagy személyiséget megmutatni – ez az én egyetlen feladatom." Muszorgszkij ezt írta operája, a *Borisz Godunov* elkészült partitúrájára.

[28] „Mert az minden megértésnek sajátja, hogy nem kényszeríthető ki" – teszi meg Kulcsár Szabó Ernő id. műve előszavának mottójául (7. o.) Hans Robert Jauss lakonikusan csattanó hermeneutikadefinícióját. A Jauss-idézet kiemelései tőlem.

[29] Ebből a kiadásból idéztem: Dosztojevszkij, *Ördögök*. Makai Imre ford. Európa Könyvkiadó, Bp., 1983, 303–304. (Kurzív kiemelések tőlem.)

ként egy sajátos „ideatant” jelöl meg: a valóság az ember számára csak mint az eszme („idea”?) szimbolikus megjelölése fogható fel, mert valóság „mint olyan” nem létezik:

> …ilyen valóság egyáltalán nem létezik, és a Földön sohasem létezett, mert a dolgok lényege az ember számára felfoghatatlan, és a természetet úgy érzékeli, ahogyan az az ő eszméjében tükröződik.[30]

Részint az *Így írtok ti* „írói torzképeinek” ismeretében, részint az író saját műfajmeghatározása alapján most már megállapítható, hogy Karinthy „irodalmi karikatúrái” valójában maradéktalanul definiálhatók irodalmi *paródiákként* is, amennyiben a „paródiát” az eredeti görög jelentések összességeként gondoljuk el, azaz „»rosszul«, *félre*-énekelt dalként, ami az eredeti mellett elszállva varázslatos hatást kelthet”, esetleg „*rá-éneklés*ként valamely előző dologra”. A „»rosszul«, félre-énekelt dal” Karinthy meghatározásában a *torzképnek* felelne meg (a *torz*at természetesen a minősítő értékelés mozzanata nélkül értve), az „eredeti mellett elszálló varázslat” pedig a *bájnak és kedvességnek*. „Báj” és „torz” tehát *összetartoznak* (ezt az összetartozást Karinthy az idézett szövegben oda-vissza értendőként hangsúlyozza), pontosan úgy, ahogyan a *varázslat* és a *félre-éneklés* is – mely utóbbi nyilván attól „rossz”, hogy *nem szabályosan* szép. Akkor viszont milyen ez a „félre-éneklés”, ami (a mindenkori szerzői intenciónak megfelelően) „mellémegy” az „igazinak” – vagyis nem találja el azt? Ami – emlékeztetőleg – Karinthy szerint „unalmas, báj és kedvesség és tehetség nélkül való sablon, élettelen formula”. Ez az ún. „igazi”, más néven *az „eszményi” szép, ami felé törekszünk* – hogy újra Karinthyt idézzem – *nincsen, nem létezik*. Vessük behatóbb vizsgálat alá Karinthy idézett szövegét! Karinthy „új kísérleteivel” kapcsolatban „élősdi műfajokat” említ, melyek az „irodalmi kritika irányában” tágítják az őáltala az *Így írtok ti* lapjain művelt „újszerű műfajt”. Ami az idézett szövegrészben első pillanatra szembetűnik, az az egyes kulcsszavak *furcsa,* szokat-

[30] Lotman 1992. („Символ в системе культуры. Текст как семиотическая проблема”)

lan használata: a szövegben láthatóan semleges értelemben, értékelő minősítés nélkül bukkannak fel egyfelől olyan negatív töltetű szavak, amelyeket a köznapi nyelvben mindig pejoratív mellékzönge kísér, mint például „élősdi", „torz", másfelől egy a mindennapi életben pozitív töltésű kifejezés elsivatagosítva, elsivárítva jelenik meg: „az eszményi szép… unalmas… sablon, élettelen…" (a félreértések elkerülése végett Karinthy ezeket a szavakat külön kiemeli). Ezzel a fogással Karinthy a tudományos (vagy legalábbis a filozófiai) objektivitás hűvös fényével vonja be mondatait, hogy az idézett rész végén saját humorának (és egyben az általában vett humornak) a magyarázata annál nagyobb erővel csattanjon és keltse az olvasóban az „aha-érzéssel" együtt járó derűs mosolyt. A nyelvfilozófia és a poétika területén is otthonosan mozgó írónak ez az egyébként az életműve jó részében szívesen űzött játéka – hogy ti. egyes szavakat, fogalmakat a feje tetejére állít, hogy aztán tisztába tegye őket –, valamint e játékra alapozott okfejtésünk nyomán most már világos, hogy miben áll az ún. irodalmi karikatúrák „élősdi műfaj" volta, ami az „irodalmi kritika" irányába tolja őket: mivel „tárgyuk… az élet terméke, a kultúra és szellemi világ", ezek a torzképek egy *sui generis* regresszíve ható elv szerint működnek, amennyiben *visszafelé utalnak* egy már korábban meglévő dologra. Ebből következően a Karinthy által némiképp lekezelően emlegetett „*eszményi szép,* ami felé törekszünk… stb." a szövegben létrejövő szemantika szerint nem a valóságos életben meglévő „szépséget" kell hogy jelentse, miként az is világos, hogy az adott szövegben a „törekvés" sem az életben való buzgólkodásunk kifejezésére szolgál. Az „eszményi szép" ebben a kontextusban a kritikához közeliként elgondolt irodalmi karikatúra tárgya, tehát kiindulópont az elrugaszkodáshoz, a „törekvés" pedig az a mód vagy eljárás, ahogyan ez a torzkép – most már mondjuk ki: *paródia* – megvalósul. Karinthy „unalmas, báj és kedvesség nélküli" „eszményi szép[ség]e" tehát nincs, nem létezik, hiszen puszta *sablon, élettelen formula,* vagyis *nem él ezen a földön.* Eltekintve most a kérdés teológiai vonatkozásától, *igazságkeresésében* Karinthy is mintha pontosan ugyanoda érkeznék el, ahová Dosztojevszkij. Még csak a bejárt útvonalak sem nagyon térnek el egymástól, legfeljebb az „utazási módok". Ha most összevetjük a Karinthy által

az *Így írtok ti* egyes darabjaira adott műfaji meghatározást („irodalmi karikatúra/torzkép”) a *paródia* fogalmának etimológiai alapú szemantikájára visszavezetett körülírásával, alighanem mindkét definíciót kielégítőnek fogjuk találni. Így Karinthy gondolatmenete alapján tulajdonképpen nem is igazán érthető, miért veti el ő kategorikusan a paródiát mint műfaji meghatározást.[31] Hacsak azért nem, hogy kifejthesse a fent interpretált ars poeticáját. Lásd az *Öngyújtó* című humoreszk végén elhelyezett „töredelmes” beismerő vallomást: „…az elején csak azért hazudtam… hogy legyen miről írni. Az ember mindig tanul valamit, ha elolvassa, amit ír.”

Füst Milán az elmúlás és maradandóság egyidejű paradoxonjában látja a műalkotás létrehozatalára irányuló késztetés fő forrását:[32] szerinte „az elmúlás elleni tiltakozás” és a „maradandóság illúziójának” kettős szorítása préseli ki a művészből az alkotást mint az *„emlékezet és maradandóság”* kettősségét. (Emlékeztetőleg: a görög mitológiában a Múzsák anyjának a neve Mnémosyné, görögül „emlékezés, emlékezet”.)

> A művészet egyik legfőbb indítéka, keletkezésének egyik legfőbb oka valószínűleg ez a *l'esprit d'escalier* – hogy a lépcsőn jut csak eszembe, mit kellett volna például mondanom valakinek, s én bizony nem azt mondtam neki. Szeretném tehát e hibámat kijavítani, csak lehet azt? Mit tegyek? visszaszaladjak? ami elmúlt, jóvátehetetlenül múlt el. [… A] tragikus az, ami jóvátehetetlen. S ha ez így igaz, akkor *egész életünk mélyén ott lappang legfőbb tragikumunk* – vagyis életünk már *az elmúlás folytonos folyamata miatt is tragikus* jellegű. Egyetlen cselekedetemet se másíthatom meg többé.[33] Akik […] arra hajlandók, hogy mindenhol elkéssenek és minden időben, azoknak, úgy látszik, nagyon való az írás művészete. […] S inkább a nélkülözőknek, mint az eltelteknek és a jóllakottaknak, minthogy *a vágy csakugyan jobb festő, mint az elteltség.*[34]

[31] Az *Így írtok ti* az 1979-es kiadásban a *Paródiák* alcímet kapta.
[32] Füst 1980, 108–111. *(Első előadás)*
[33] I. m. 100. (Kurzív kiemelések tőlem.)
[34] I. m. 104. (Kurzív kiemelések tőlem.)

Miért nem jó a világ úgy, ahogy van? Goethe „egyetemes ars poeticának" is beillő kétsorosával:

> Mikor az ember elnémul kínjában,
> nékem az Isten fájdalmamra szót adott.

A költő „fájdalma" (ami itt „az ember néma kínjával" azonos) inkább sorolható a *vágy,* semmint az *elteltség* kategóriájába, minthogy a fájdalom érzetét rendszerint valaminek (vagy valakinek) a kínzó *hiánya* okozza, és minél kevésbé lehetséges, hogy ez a valami vagy valaki visszatérjen, annál nagyobbnak érezzük a fájdalmat. Feldmár András írja Ronald David Laingről:

> [Laing] elmondta, hogy szerinte az, aki normális abból a szempontból, hogy közeli kapcsolatban áll a valósággal, nem lehet más, mint szomorú. Hiszen minden eltűnik, minden pillanat az utolsó, állandóan meghalunk, mindannyian egyetlen irányba megyünk: a temetőbe. A melankólia csak szeretetteli elfogadása annak, hogy minden pillanatban mindent elveszítünk. Ha valaki nagyon vidám, az erről nem akar tudni.
>
> Laing, halála előtt, azt a tanácsot adta mindenkinek: *cultivate enjoyment!* Ha bizonyos virágokat élvezni szeretnél a kertedben, akkor ápolgasd őket! Ő az élete majdnem minden napján zongorázott. Azt mondta, hogy ha élvezed, amit csinálsz, akkor nem lehetsz depressziós, nem fogsz szorongani. Amikor a legrosszabbul érezte magát, akkor is leült Bachot játszani. És lehet, hogy a szonáta közepén lecsúszott a zongora alá és zokogott, de aztán kimászott és játszott tovább.[35]

A valamire való vágyakozást a hiány érzete szüli; Platón *A lakoma* című dialógusában[36] Sókratés, miután már mindenki más elmondta a maga beszédét Erósról, utolsóként a következő érveléssel vezeti be

[35] Csontos–Feldmár 2008.

[36] „A lakoma" címben félrefordítás: *symposion* „együttivás"-t jelent, nem „-evés"-t.

Eróst magasztaló beszédét: „a vágyódó arra vágyódik, aminek híjával van, és nem vágyódna utána, ha nem volna híjával", „mert nem lehet híjával annak, ami".[37] „Ami híjával van a szépségnek, ami semmiképp sincs birtokában a szépségnek, nevezheted-e azt szépnek?" – szegezi Sókratés Agathónnak a kérdést. Mivel az Erós név jelentése elsődlegesen „vágy" (az *eraó,* öszevont alakban *eró* = „kíván; vágyódik vmire"[38] igéből) – és Sókratés itt éppen ezzel a (szerelmi) *vágy* és a vágyat előhívó *hiány*, üresség közötti fogalmi azonossággal játszik, amikor az őelőtte felszólalt Agathón Eróst magasztaló beszédét ízekre szedi, és bebizonyítja a beszéd tarthatatlanságát. Így Diotima Eróst és a költészetet mint egymással szükségképpen összetartozókat kapcsolja össze:

> […] sokféle *poiészisz,* alkotás van; mert minden, ami *a nem létezőnek létezőbe való átmenetét eredményezi*, alkotás; tehát minden munka, [ergasiai], ami a mesterségek [technais] körébe esik, alkotás, és mindenki, aki ennek mestere [démiurgoi], alkotó, vagyis *poiétész* [poiétai]. […] nem hívják őket poétáknak, hanem sokféle más nevük van, s az egész poiészisznak egy kis részét*, mely a zenével és a versmértékkel* foglalkozik, leválasztják, s erre alkalmazzák az egésznek a nevét. Mert *csak ezt hívják poézisnek,* s azokat, akik az alkotás e részecskéjét birtokolják, poétáknak.[39]

[37] *A lakoma* 200b = Platón: *A Lakoma.* Platón művét Telegdi Zsigmond Horváth Judit által javított fordításában idézem: Platón 2005.

[38] *GyKT*, 428.

[39] Platón 2005, 72–73. (205b–c) Itt és a továbbiakban a Platón-idézetekben a kurzív kiemelések tőlem. Miként Aristotelés műveire a Bekker-számozás (lásd fentebb, 21. j.), Platónra a Stephanus-számozás alapján szokás hivatkozni. Ez utóbbi alapjául Henricus Stephanus (Henri Estienne) 1578-as Platón-kiadása szolgál. Stephanus Platón egyes műveit számokra, a számokat pedig egyenlő szegmensekre osztotta, a szegmenseket a, b, c, d, e betűkkel jelölte: például *A szofista* 216a. Előfordul olyan hivatkozási mód is, amikor a szerző sorszámokat is megad, de ezek nem a Stephanus-féle lapszámozáshoz, hanem valamelyik modern kiadás, például Burnet oxfordi kiadásának számozásához igazodnak.

Diotima a következőképpen világítja meg Sókratés számára Erós lényegét:

> *A szerelem: szülés és nemzés a test vagy a lélek szépségében*. […] *Nemzeni pedig nem lehet rútságban, csak szépségben*. Nemzésen a férfi és a nő egymásra találását értem. *Isteni dolog ez*, s a halandó lényben ez a halhatatlan: a foganás és a nemzés. Mindez azonban nem mehet végbe olyanban, ami nem illik hozzá, márpedig a rút semmiképpen sem illik össze az istenivel, a szép viszont összeillik. […] Ezért ha a nemzésre és foganásra kész lény *a szépség közelébe jut, felvidul, elömlik benne az öröm, és nemzeni fog illetve megtermékenyül. Ha azonban a rúthoz közeledik, elkomorul, búsan begubózik, elfordul, összehúzódik, s nem tud szülni*, hanem kínlódva hordja tovább a terhét. Innét az a mélységes megrendülés, amit a nemzésre kész és már duzzadó lény a szépség közelében érez: mert *nagy fájdalomtól szabadítja meg azt, aki hozzájut.*. Mert Erósz nem a szép szerelme – mondta –, ahogy te gondolod, Szókratész.
> – Hát akkor mi?
> – A szépségben való nemzés és szülés vágya.
> […]
> – És miért éppen a nemzésé? Mert a nemzés az, ami a halandóban örök életű és halhatatlan. S abból, amiben az előbb megállapodtunk, szükségképpen következik, hogy a jóval együtt a halhatatlanságra is vágyakozunk, ha egyszer a szerelem annak a vágya, hogy a jó örökre a miénk legyen. Ebből a tanításból szükségképpen következik, hogy *Erósz a halhatatlanság vágya is*.[40]

Ezután következik a „szépség dicsérete" (207a–212a). E megfogalmazás középpontjában az áll, hogy teljesség, azaz *totalitás a földön nem lehetséges* ugyan (NB. „ilyen valóság egyáltalán nem létezik és a Földön sohasem létezett, mert a dolgok lényege az ember számára felfoghatatlan…"), ám éppen a *szépség* mint *a legfőbb jó* elérésének a *vágya* segíti hozzá az embert ahhoz, hogy

[40] Platón 2005, 74–75. (206b–207a).

> miután sorjában helyesen szemügyre vett mindent, ami szép, már *a szerelmi tudomány végcélja felé haladva hirtelen valami csodálatos természetű szépséget pillant meg* […], amiért minden eddigi fáradozás történt; [ez] először is örökkévaló, se nem keletkező, se nem pusztuló, nem növekvő és nem fogyatkozó […], hanem önmagánál fogva és önmagában egyetlen formájú, örök létező. […]. Mert ez a helyes út a szerelemhez, akár magától megy valaki, akár más vezeti oda: elindulni az itteni szépségektől s annak a végső szépségnek a kedvéért egyre magasabbra emelkedni, mint egy lépcső fokain, egy szép testről kettőre, s kettőről valamennyire, s a szép testektől a szép foglalatosságokra, a szép foglalatosságoktól a szép tudományokra, míg végül a tudományoktól feljut arra a tudományra, amely nem valami másé, hanem *az önmagában való szépségnek a tudománya*, s akkor végre megismeri *a* szépséget a maga valójában.
>
> […] csakis ha idáig, magának a szépnek a szemléletéig eljutott [az ember], csak akkor érdemes élni. […] Nem veszed-e észre, hogy csakis itt, csakis ha úgy nézi a szépséget, ahogyan nézni kell, sikerülhet nemcsak képmásait szülni az erénynek, hanem valódi erényeket, minthogy *nem csupán képmásokkal érintkezik, hanem a valósággal*? Aki pedig valódi *erényt* hoz világra és nevel fel, nem nyeri-e el *az istenek szeretetét és* – ha van ember, akinek ez lehetséges – a *halhatatlanságot?*[41]

Füst Milán esztétikájának e „felütése” éppen „*kvázi*-platonikus” jellegénél fogva irányítja rá a figyelmet arra, hogy a szépség kategorikus meghatározására irányuló filozófiai próbálkozások eredendően problematikusak – vagy ha úgy tetszik: aporisztikusak. Az Olvasó kezében tartott könyv a művészi szép megjelenését és működését vizsgálja különféle költői és zenei alkotások értelmezésével. A vizsgálódások – hangsúlyozni kell – nem filozófiai vagy filozófiatörténeti megkö-

[41] *Uo.*, 210e–212a. Az *erényre*, *az istenek szeretetére* és a *halhatalanságra* vonatkozóan vö. Dosztojevszkij egyik „leitmotivját”: *„Ha nincs halhatatlanság, nincs erény sem.”*

zelítésen alapulnak, hanem egy olyan összehasonlító műértelmezési stratégia mentén valósulnak meg, amelynek „ars poeticáját" Oszip Mandelstamnak ez a bonmot-ja világítja meg:

> „a kultúra és a műveltség a lehetőség szerinti leggyorsabb képzettársítások iskolája."[42]

Ha Mandelstamnak igaza van abban, hogy a kultúrát az asszociációk sebessége és intenzitása határozza meg, akkor a kultúra nem pusztán analóg az emberi tudattal. Ennél többről lehet szó:

> A szöveg és az egyén szemiotikai jellemzői közötti párhuzam alapot ad arra, hogy bárminemű szöveget szemiotikai személyiségként határozzunk meg, illetve hogy bármilyen társadalmi-kulturális szinten lévő személyiséget szövegnek tekintsünk.[43]
>
> Az emberi tudat izomorfikusan nem különbözik a szövegtől. Az emberi *emlékezet* nem más, mint egy időben bővülő *szövegrepertoár*, egy szemiotikai tér, amelyen belül ugyanazon „szövegreakciók" játszódnak le, mint más szemioszférákban.[44]

Lotman, még ha csírájában is, már egy 1973-ban megjelent tanulmányában felveti a fenti gondolatot:

[42] Mandelstam 1992, 86.

[43] Lotman 1989. Lotman munkásságának kései szakaszában jelentősen kitágítja a szöveg fogalmát, amit egyebek között a korábbi műveiben használt „mechanisztikus", a gépi technikára apelláló terminológia élőbbé és személyesebbé válása is fémjelez („szerkezet" helyett „szemiotikai személyiséget" említ stb.). Bővebben a szemiotika és a strukturalizmus szövegfelfogásáról lásd még Rácz I. P. 1999. Lotman szemiotikai kultúra-koncepciójáról, illetve szemioszféra-fogalmáról lásd Szabó T. 2003.

[44] I. m. 125. (Kurzív kiemelés tőlem.)

> […] az egyéni intellektus – művészi szöveg – kultúra sor elemei strukturálisan és funkcionálisan olyannyira egynemű vonásokat mutatnak, hogy ezek alapján joggal beszélhetünk ezen objektumok hasonlatosságáról.[45]

Homéros az *Ilias* 2. énekében, az ún. hajókatalógus előtt a következőképpen invokálja a Múzsákat, hogy „mondják el" neki, amit *ők*, (csakis ők) *tudnak:*

> S most, Múzsák, ti beszéltek: olümposzi bérceken éltek,
> istennők vagytok, s mindent jól látva ti tudtok,
> míg minekünk csak hírhallásunk, semmi tudásunk:
> kik voltak danaók fejedelmei és vezetői?[46]

A költő a tárgy megénekléséhez szükséges *tudásért* folyamodik a Múzsákhoz – ami ebben az esetben a Trójába érkezett görög sereg pontos összetétele és eredete, azé a görög seregé, amelyet egyrészt a Helené elrablása miatti elégtétel, másrészt hősi tettek véghezvitelének vágya hajtott Trója alá. A hőseposz költője számára létfontosságú információról van szó, hiszen a hősi vállalkozásban részt vevők bemutatása elengedhetetlen epikus kellék, ami nélkül a költői vállalkozás beindítása egyszerűen elképzelhetetlen.

Az antik felfogás szerint a *költői tudás* (ami egy olyan, alapvetően orális hagyományon nyugvó kultúrában, mint amilyen a görögségé volt az archaikus és a klasszikus korban, a közösség *szövegrepertoárja*) forrásai a Múzsák voltak, akiknek anyja, Mnémosyné az *emlékezés, emlékezet* istennője. (Az „emlékezetet" jelentő *mnémosyné* a görögben a *mnaomai* „emlékezik" ige epikus alakjának a származéka; a szó jellemzően az ige homérosi alakjára megy vissza, és megszemélyesítve,

[45] Lotman 1994. („Kultúra és szöveg: a gondolkodás generátorai"), 45. A tanulmány ered. megj.: Lotman 1973, 23–30. (Культура и текст как генераторы смысла)

[46] *Ilias,* 2. 485–488. Devecseri Gábor ford. A magyar fordítástól eltérően az eredetiben a „beszélni" ige felszólító módban áll („beszéljetek"). A Múzsa invokálása minden esetben, így itt is, arra hívja fel a figyelmet, hogy most valami nagyon fontos dolog következik.

mint a Múzsák anyja, először Hésiodosnál fordul elő az *Istenek születésé*ben és a homérosi Hermés-himnuszban.) Az *Emlékezet* és a Múzsák kapcsolatát Füst Milán a következőképpen világítja meg:

> Efemer jellegűnek kell… mondanunk a szépséget. […] Csupán mulandó lények számára képzelhető el mindaz, amit szépnek vagy jónak nevez az ember. S mi mulandó emberek, bár éppen mulandóságunk folytán ekkora ajándékban van részünk, a fájdalomban s a jóban, amely általa adatik – mi fájlaljuk azt, hogy elmúlik az életünk, s benne minden jóvátehetetlenül, tehát tragikusan múlttá válik, ami szép és jó volt benne. S mármost mit is jelent az, hogy múlttá válik? Hol a múltam? Hol a tegnapi napom? – Sehol a világon, *csakis az emlékezetemben.* Egyes jelei maradtak ugyan a külvilágban is […], de hol találom meg a tegnapi napot? Mint látható tehát, azonnal irrealitássá is válik, mihelyt múltammá lett, s annál inkább, minthogy *az emlékezés semmi egyéb, mint rekonstruáló képzelet, s ez a képzeletem azonnal másít is rajta.*[47]

Az aiol nyelvjárás az ión *Músa* helyett a *Moisa* alakot használta, amely eredetileg az „emlékezet, emlékezni" tőből származó **monsa* volt. A Múzsa így inkább a költői emlékezet, mint az ihlet megszemélyesítőjének tekinthető. Az emlékezetet, tudjuk, az asszociációk hálózata tartja ébren, illetőleg az emlékképek ezen asszociációs hálózat segítségével aktivizálhatók, hívhatók elő. Az Apollónnak alárendelt Múzsa ruházza fel a költőt azzal a *tudással,* amellyel felvértezve az megénekelheti tárgyát. A Múzsa, aki a költő számára fontos tudás eredendő birtokosa, erre a tudásra *emlékezteti* a költőt, emlékezetébe idézi a tudást.

Ideológia vagy költészet – az itt a kérdés… Tudniillik a Szépség kérdése… Platón mintha az előbbi felé csúszna el – mégoly *szépen* is írta meg a „szépség dicséretét". Egy korabeli athéni „városi legenda" szerint Platón fiatalkorában tragédiákat írt, ám amikor Sókratésszel találkozott, tűzre vetette őket. Igaz-e ez a történet, vagy sem, nem tudjuk; egyvalaki mindenesetre nagyon neheztelt érte – az a Nietzsche, aki Platónban látta „a görögök dionysosi korszakának" tönkretevőjét…

[47] *Első előadás.* Füst Milán 1980, 107. (Kurzív kiem. tőlem.)

ELSŐ RÉSZ

Aranykor. Mnémosyné leányai és a költők

A SZÓTÉRIKUS HÁRMAS: ARIÓN, DIONYSOS, ORPHEUS

A hírneves énekes, Arión, miután egy szicíliai turnén sok pénzt keresett a művészetével, hajón Korinthos felé tartott. A hajósok szemet vetettek Arión vagyonára, őt magát foglyul ejtették, és arra utasították, hogy ugorjék a tengerbe. Arión utolsó kívánsága az volt, hogy mielőtt a tengerbe veti magát, legutoljára még énekelhessen egyet. A hajósok örömmel teljesítették a kívánságát, hiszen a kor legnagyobb énekesét hallgathatták így meg. Arión teljes díszt öltött, és kitharáján kísérve magát előadta utolsó műsorszámát, majd hangszerével a kezében ruhástul a tengerbe ugrott. Az énekest egy arra úszó delfin a hátára vette, és a Tainarion-fokig vitte. A történetet az ókorban többen is elbeszélték, a legismertebb változat Ovidius nevéhez fűződik.[48] Ovidius Arión-története feltűnő hasonlóságot mutat a Dionysos elrablását elbeszélő homéroszi himnusszal,[49] továbbá a Kr. e. 6. században élt athéni vázafestő Exékias külixének, ivócsészéjének belső felületén látható festménnyel, „Dionysos tengeri utazás”-ával.

[48] *Fasti* II, 95–118. P. Ovidi Nasonis *Fastorum* Libri Sex – *Ovidius Római naptára,* ford. Gaál László, *Görög és Latin Írók – Scriptores Graeci et Latini*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1954, 75, 77.

[49] *Homéroszi himnuszok* VI. Dionysoshoz, 6–15 és 32–53. Homérosz: *Íliász. Odüsszeia. Homéroszi költemények,* ford. Devecseri Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1974, 851–852.



1. kép

Fekete alakos külix (ivócsésze) belseje. Exékias alkotása Kr. e. 530 k.

Ovidius Arión-elbeszélése és a homéroszi Dionysos-himnusz között annyi az eltérés, hogy Ovidiusnál Arión története átváltozással zárul – a delfin csillagképpé változásával –, míg a homéroszi himnusz elbeszélésében a „tengeri rablók" változnak át delfinekké.

Az ivócsésze belsejében „olvasható" történet a tengeren játszódik. A hajó, amelyben a bor istene hátradől, mintha egy hatalmas delfint formázna, amellyé a hajó átváltozott. A hajó-delfinből kiálló árboc hatalmas szőlőtőkévé vált, rajta szőlőfürtökkel.

Az Arión-legenda ovidiusi elbeszélését olvasva szembetűnik, hogy – az elbeszélés főszereplőjét, az énekest leszámítva – a történet összes eleme, az emberrablástól a delfin(ek)ig, egy az egyben illeszkedik az

elrabolt Dionysosról szóló elbeszélés himnuszköltő általi elrendezettségéhez.

Az ókori hagyomány szerint Arión találta fel a dithyrambost, a Dionysos-ünnepen az isten tiszteletére előadott kardalt.[50] Ez az énekest Dionysoshoz köti. Ám nem egyedül a dithyrambos feltalálása, e fontossága ellenére is külsőleges mozzanat kapcsolja össze az énekest a boristennel. Kettejük összetartozásának ennél mélyebb, lényegi alapja is van, amit a róluk szóló elbeszélések alkotóelemeinek hasonlósága, illetőleg ezek elhelyezése, művészi megkomponálása teremt meg, organikussá téve az énekes és Dionysos közötti izomorfikus megfelelést.[51]

Egy másik énekes, a görög mitológia alighanem leghíresebb dalnoka szintén Dionysoshoz kötődik. Orpheusról van szó, akinek az istennel való kapcsolatáról tanúskodik a dalnok említése Euripidész *Bakchánsnők* című tragédiájában.[52] Orpheus és Dionysos összetartozását az a legenda húzza alá, amelyik elbeszéli, hogy miután Orpheust Dionysos kísérői, a menádok széttépték, az énekes levágott feje a tengeren Lesbos felé lebegve tovább énekelt. (Nota bene: Arión lesbosi származású volt.)

Kerényi Károly a Carl Gustav Junggal közösen írt *Essays on a Science of Mythology* Prolegomena-fejezetében a mitológia, a zene és a költészet mibenlétére vonatkozóan feltett kérdésére a következő választ adja:

> Kézenfekvő a zenével való összehasonlítás. A mitológia mint művészet, illetőleg a mitológia mint anyag egy és ugyanazon jelenséggé olvad, éppen úgy, miként a zeneszerző művészete és anyaga: a hangok világa. A zenei műalkotás a művészt egyszerre formaalkotóként és a megformált hangként mutatja nekünk. Oly esetekben, amikor a formaalkotó nincs előtérben, miként az indiánok, a finnek vagy az óceániai népek nagy mi-

[50] Hérodotos, I. 23.

[51] Benedek (2018, 59–61.) összehasonlító elemzésnek veti alá a három ábrázolást, melyeknek közös nevezőjeként Dionysost határozza meg, és hozza ennek nyomán összefüggésbe Orpheusszal.

[52] Euripidés, *Bakchánsnők,* 566–564.

> tológiáiban, sokkal több joggal beszélhetünk erről a viszonyról, azaz egy olyan művészetről, amely önmagát a megformálásban tárja fel, illetőleg egy olyan, az erre a művészetre jellemző, ahhoz illő matériáról, ami a saját törvényei szerint alakítja magát, s e kettő együtt egy és ugyanazon jelenség oszthatatlan egységévé áll össze.[53]

A közelmúltban másutt kifejtettem, hogy a *Macskafogó* című rajzfilm végén a főhős zenének köszönhető megmenekülése Orpheus és Arión alakját, valamint a köréjük fonódó mitikus elbeszéléseket idézi meg.[54] Az Arión-történethez hasonlóan a zene szótérikus karakterét a középpontba állító mitikus szüzsék[55] az ókori görögség és a zene különleges viszonyáról is mesélnek. Hogy mit jelentett a zene a görögök számára például a klasszikus korban, arra egy jóval később, a Kr. u. 1–2. században élt szerző, Plutarchos történetei világítanak rá. Plutarchos elmondja, hogy a peloponnésosi háború szicíliai hadjáratából Kr. e. 413-ban hazatért maroknyi athéni

> Euripidésnek köszönhette menekvését; úgy látszik ugyanis, hogy a görög anyaországtól távol élő görögök közül főként a szicíliaiak rajongtak Euripidés költői műveiért. Ha utasemberektől kis részleteket… hallottak műveiből, boldogan megtanulták, és megtanították másoknak is. Hazájába visszatérve, mint mondják, sok volt fogoly boldogan és hálásan mesélte el Euripidésnek, hogy azért bocsátották szabadon, mert elmondott néhány Euripidés-verssort, amire visszaemlékezett, sőt olyanok is akadtak, akik a csata után menekülve ételt és italt kaptak, amikor Euripidés egy-egy kardalát elénekelték.[56]

[53] Jung–Kerényi 1991, 1; 3–4. A szöveget saját fordításomban idézem. Kerényi kérdésfelvetését Benedek (2018, 32–48.) az ausztronéziai teremtésmítoszok kontextusába helyezi.

[54] Mezősi, *i. m.,* 82–83.

[55] Lásd alább Orpheus részvételét az Argonauták vállalkozásában.

[56] Plutarkhosz: *Nikiasz,* 29.2–4. Máthé Elek fordítása. Idézi Kárpáti, 13–14.

Kárpáti András hangsúlyozza, hogy bár Plutarchos nem feltétlenül megtörtént eseményeket beszél el, az általa leírtak „a lényegüket tekintve a valóságot tükrözik: az Euripidés-zene elsöprő hatását és »világhírét«."[57] Kárpáti hozzáfűzi még: „A szövegből jól hallható a szólam: görögnek lenni annyi, mint emlékezetből tudni Euripidés dalait. […] az anyaországtól távol élő görögök Euripidés iránti rajongásukkal élik és erősítik meg saját görögségüket."[58]

Egy másik, ugyancsak a zene szótérikus funkciójáról tanúskodó legenda szerint, amikor az Argonauták expedíciót indítottak az aranygyapjú megszerzésére, Orpheus nem csupán gyönyörködtette zenéjével az expedíció résztvevőit, de a lantján kísért énekével lecsendesítette a tengert, majd „ellen-csábító" énekével elbűvölte a sziréneket. Zenéjével, amely erőteljesebb volt amazokénál, legyőzte őket. Orpheus tehát zenéjével menti meg a hajó legénységét a szirénektől. Ez döntően másfajta győzelem a szirének felett, mint az Odysseusé, aki, hogy meghallgathassa a sziréneket, lekötöztette magát, a társai fülébe pedig viaszdugót helyezett. Orpheus nem viaszdugóval és kötéllel, hanem „a puszta művészetével" – ha tetszik, a puszta kezével – győzi le az „alvilági múzsákat", beteljesítve azok előre megjövendölt sorsát: a szirének a számukra otthont adó szigetről a tengerbe vetették magukat, és ott sziklákká változtak.[59]

[57] Kárpáti, 13.
[58] *Uo.*, 62., 32. jegyzet.
[59] Hyginus 1933, 141.

ARANYKOR, SZÜLETÉS, PRÓFÉCIA

Vergilius: Negyedik ekloga

A gyermek az, akinek kedvéért a költő játszhatik komédiát, s a gyermek az, akinek kedvéért hisznek neki.

Kerényi Károly: *Vergilius, a megváltó ezredik év költője*

Bollók János emlékének

Publius Vergilius Maro, a római irodalomtörténet aranykorának első számú klasszikusa és kánonformáló alkotója az antik auktorok körében alighanem példa nélkül álló szöveghagyományozási folytonosságát nem kis részben a *Negyedik eklogá*nak köszönheti. Közelebbről: a belőle kiolvasott, a 4–5. századtól fogva a keresztény Megváltó eljövetelére vonatkoztatott próféciának,[60] amiért a költőt mint a kereszténység prófétáját a középkor folyamán babonás tisztelettel övezték.[61] (Vergilius hallatlanul extenzív irodalomtörténeti recepciójából elegendő csupán Dantéra utalni, aki kalauznak hívja őt saját fiktív-imaginárius utazásához.) Ebben a fejezetben a *Negyedik ekloga* jövendölésének a

[60] A *Negyedik ekloga* krisztianizáló értelmezéseire vonatkozóan lásd Clausen 1994, 126–129.

[61] Vergiliust igen korán, már a Kr. u. 4. századtól kezdve másolták a kolostorokban. Az Oxford Classical Texts Vergilius-kiadásában megállapított szöveg (Mynors 1969) alapjául szolgáló legfontosabb kódexek, a Florentinus Laurentianus XXXIX. I (az ún. „Medici-kódex"), a Vaticanus Palatinus lat. 1631 (a „Palatinus-kódex") és a Vaticanus Vat. Lat. 3867 (a „Római kódex") mind a 4., illetve 5. században keletkeztek. Összehasonlításul: Catullust a 9. században, Horatiust a 9. század végén, Tibullust a 10–11. században kezdték el másolni, pontosabban ekkortól datálhatók azok a kéziratok (kódexek), amelyekre támaszkodva e szerzők hiteles szövege megállapítható.

mibenlétére szeretnék fényt deríteni, arra tehát, hogy mire is vonatkozik a költemény „megfejtésére" induló filológusoknak oly sok fejtörést okozó vergiliusi „prófécia".

A *Negyedik ekloga* gyermekének eljövetelét beharangozó próféciában két szemantikai réteg tapintható ki: egyfelől a gyermek születése, majd férfivá érése, másfelől e születéssel beköszöntő[62] és a gyermek fölserdülésével kiteljesedő aranykor eljövetele tematizálódik. A költemény nagyobbik részét (4–45) a gyermek-téma tölti ki, de még a 48–52. sorok fohásza is e jövendölés jegyében szólítja meg a megszületendőt. A költeményben a próféciának egy másik faja is megjelenik és hat; ez mind funkciójában, mind móduszában eltér a tematizáló jövendöléstől, amennyiben funkciója nem a tematizáció, hanem az ekloga költői szerkezetének az előrevetítése (lásd például a versben a vergiliusi bukolikus korpusz egészének egyes darabjaiban fellelhető invokációs gesztusokra történő utalásokat mint előrevetítési formákat). A *Negyedik ekloga* „tematizáló" (a gyermek születésére vonatkozó jóslat) és „előrevetítő" jövendölései (a szerkezetre vonatkozó előrevetítés) együttesen fejtik ki hatásukat, mely akkorra válik teljessé, amikor a kétfajta előrevetítés, anticipáció együttállása megvalósul. Ez az ekloga végére következik majd be, amikorra az értelmezés létrehozza a megértést[63] – annak megértését, hogy a *Negyedik ekloga* végén a költemény elején megjövendölt aranykor mint a költői öntudat kiteljesedett formája ölt testet.

[62] Havas rámutat, hogy „a vers megszülető gyermekének nincs része a világ megújulásában, világrajöttével csupán bejelenti azt", ezért szerinte nehezen védhető az a fölfogás, amelyik az eklogát a messianizmus felől próbálja meg értelmezni. Havas 1989, 67.

[63] A két fogalom, értelmezés és megértés, nyilvánvalóan nem egy és ugyanaz: „Az értelmezésben a megértés nem valami más lesz, hanem önmaga. Egzisztenciálisan az értelmezés a megértésen alapul, és nem ez utóbbi keletkezik az előbbi révén. Az értelmezés nem a megértettnek a tudomásulvétele, hanem a megértésben kivetített lehetőségek tudomásulvétele." Heidegger: *Lét és idő*. Idézi Kulcsár 1995, 21. j.

Az *anticipáció mint az irodalmi szövegben megjelenő „prófécia*” kérdésfelvetése hazai elméleti kutatások alapján ismert.[64] Jelen interpretáció során az anticipáció vagy „poétikai prófécia” beteljesülésének a *Negyedik ekloga* poétikai szerkezetében, illetve e szerkezet kiépülésében betöltött jelentőségére szeretnék rámutatni, hozzátéve, hogy ebben az esetben a poétikai szerkezet megszilárdulása egyúttal a költői öntudat megformálódását is magával vonja, annak – most a szó lehető legszorosabb értelmében – *messzire ható* következményeivel (a hőseposzra mint esetleges műfajpoétikai következményre vonatkozó referenciáról lehet talán szó). A poétikai entitásként keletkező–élő versszöveg fenomenológiailag „fogható” megtestesülése mintha *zenei* szerkesztésmódra vallana a költő részéről (nem a vergiliusi hexameter „zenei hangzását” értve itt, hanem a poétikai szerkesztésmód zenei karakterét). A vergiliusi költeménynek ezt a fajta zeneiségét én a „lebegtetés poétikájá”-nak nevezem. Vergilius *Negyedik eklogá*ja eszerint a költői (poétikai) prófécia beteljesüléseként ragadható meg mint a műfajpoétikai innovációban („megújított pásztorköltészet”) testet öltő költői öntudat (ehhez kapcsolódik a költemény vége felé elhelyezett, a hőskölteményre vonatkoztatható vergiliusi jövendölés).

Az anticipáció kérdéskörét tárgyaló hivatkozott tanulmány koncepcióján gondolkodva, miszerint csak a tisztán szemantikailag értelmezett anticipációs folyamat tekinthető irodalmi előrejelzésnek, én a *Negyedik ekloga* szüzsészerveződésében egy összetett struktúrájú, poétikai értelemben „többszólamúnak” vagy „intermediálisnak” is nevezhető anticipációs modellt látok működni. Egyetértve abban, hogy „az anticipációért mindig jól körülhatárolható költői struktúrák fele-

[64] Lásd Kroó 1999. A – tisztán szemantikailag értett – anticipáció értelmezhetőségének feltételeit Kroó a következőképpen fogalmazza meg: „A szöveg akkor mond szemantikailag hiteles »próféciát«, mely valamiféle várakozásra indítja az olvasót, amikor a jövendőbeli szemantikai történések előrejelzése pontosan azonosítható költői struktúrá(k)ban ölt testet, következésképp pontosan körülhatárolható a »próféciát« jelölő költői jel. Ha ilyen jel – az anticipált jelölője – létezik, akkor az anticipáció diszkurzív tény. Ha az anticipáció megjelölése nem azonosítható, az előrejelzés nem bizonyítható.” Kroó 1999, 86.

lősek",[65] az irodalmi anticipáció fogalmának a tárgyalását a *Negyedik ekloga* esetében indokoltnak látom a zenei karakter, a versritmus, a szonorikus elemek stb. közelebbi vizsgálatán keresztül megközelíteni, így árnyalva az anticipáció szemantikai természetéről alkotott felfogást. Ehhez kapcsolódóan szükségesnek látszik hosszabban idézni a hivatkozott tanulmány azon részéből, mely a jelentésképződés mozgó voltát, az értelemátalakulás dinamikus természetét hangsúlyozza: „Olyan jelentés-relativizáció megy itt végbe, melyen keresztül egyszerre létesül egy előreutalás és kezdődik meg az a diszkurzív folyamat – a szemantikai perspektívaváltás –, amelynek végpontja az anticipációban előrejelzést kapott. A szemantikai perspektíva megkettőzése az irodalmi szövegben a kiinduló jelentések érvényességének olyan alapkonfliktusát teremtheti meg, mely előkódolja […] egy új jelentésérvényesítés folyamatát. E folyamat […] a mű szemantikai szüzséjének fokozatos kibontás[a], melynek során a kiinduló, relativizált jelentés helyére a szöveg az átváltoztatott, a diszkurzívában újonnan érvényesített szemantikai perspektívát lépteti. Maga a […] kódkibontás az egyszerű sémát szemantikailag gazdag, költőien elágazó folyamattá avatja."[66]

A továbbiakban egy olyan *kiterjesztett anticipáció* feltérképezésére vállalkozom, ami által a költői mű poétikailag jövendöli meg önmaga világra jövetelét, és e „próféciát" beteljesítve hívja létre önmagát.

A *Negyedik ekloga* szövegében már a 8. sorban exponálódik a gyermek alakja („puero"), aki nem mint puszta „főszereplő", hanem a költemény centrális problémájaként, fókuszpontjaként – ha tetszik, „poétikai főhősként" – jelenik meg. Vergilius e különös – és különös

[65] I. m. 106.

[66] I. m. 109. Vö. még: „Ahhoz, hogy egy preszuppozíció – mely gyakorlatilag az »ígérés« beszédaktusát realizálja – értelmezhetővé váljék, ezen előfeltevést a diszkurzíva egyéb soraihoz kell rendelni, vagyis egy olyan diszkurzív térbe helyezni (ideértve az intertextuális diszkurzív teret is), amelyben megszületnek azok a konvenciók, amelyek az »ígéretet« érthetővé és beszédaktus-minőségében jelentőssé teszik." I. m. 106.

szépségű – pásztori versének[67] bármiféle interpretációja aligha nélkülözheti a *Ki ez a gyermek?* kérdés felhajtóerejét. Annak a kikutatása, hogy az ekloga gyermeke melyik *konkrét történelmi* személyre utal, nem is annyira az irodalmi mű és a benne (vagy mögötte) így vagy úgy megjelenő „történelem" (személyek, helyek, események) közötti, igen kényes egyensúlyon alapuló referencialitásszerkezetek[68] otromba megbontásának a veszélye miatt látszik eleve vakvágánynak. Sokkal inkább azért, mert a költői szövegnek ez a fajta „vissza-történetiesítése", rehistorifikációja éppen a vergiliusi bukolikának ama hallatlanul finom szövetén készül áttrappolni és azt tönkretaposni,[69] melynek jellegzetes szövésmódja ezt a korpuszt egyben tartja, és ami a legszebb, legerőteljesebb formájában talán éppen a *Negyedik eklogá*ban mutatkozik meg. Ez az, amit én itt a *„lebegtetés poétikájaként"* nevesítek. A „lebegtetés" a költői alkotás elkészülése[70] hogyanjaként értendő: a szüzséképződés egész folyamata hozza létre a költeménynek e „lebegésként" észlelt megjelenési módját. A *Negyedik ekloga* esetében ez a finom bizonytalanság, a költemény centrumában lévő gyermekalak és a hozzákötött elemek érzékeny billegtetése teremti meg – és ezzel egyidejűleg a létrehozás aktusán túllépve *működteti* – a költői szöveget. Kulcsár Szabó Ernő a következő szavakkal utasítja el a József Attila líráján „tett […] recepciós erőszakot":

[67] „Különös", hiszen a bukolikus vagy pásztorköltészet külsőleges attribútumainak egyikét sem találjuk meg benne. Hogy mégis mitől „bukolikus" ez az ekloga, azt az interpretáció tiszte lesz megmutatni.

[68] Kulcsár Szabó 2001, 9–43, 50–59.

[69] Kulcsár Szabó József Attila *Eszmélet* című versciklusának poétikai interpretációjával illusztrálja a „szövegek poétikai teljesítményének antropologizálásába" hajló „filologizálást, amely e líra fikcionalitásának felfüggesztésével húzta ki a talajt a nyelvi-poétikai megközelítés alól". Kulcsár Szabó 2000, 170.

[70] A *poieitai* [elkészül] ige szerinti magyarításával a műalkotás létrejöttének *poétikai* vonatkozásait próbáltam érzékeltetni. A szóról bővebben lásd a bev. fejezetet („*Vendégségben Platónnál – elmenőben* A Lakomá*ról*"), lásd még Platón: *A lakoma* 205b–c.

…mintha teljességgel megfeledkezett volna a recepció arról, hogy egy olyan, nem-szubjektív eredetű irodalmi beszédmód partitúráit referencializálja, amelyet Nietzsche szerint kifejezetten ez a szubjektumtól való elválasztottság, a »hang« perszonális társíthatatlansága óv meg attól, hogy »valóság« benyomását keltse. […] a líra mindenfajta valóságreferenciától szabaddá tett »hangjának« abban van az egyedülálló […] szubverzív potenciálja, hogy nyelvi valóságának szemantikai *megszilárdíthatatlanságán,* illetve e *stabilizálhatatlanság* befogadói tapasztalatán keresztül vonja ki magát egy autoritatív »valóság« igazságosztó ellenőrzése alól. […] csak akkor részesülünk az irodalom esztétikai tapasztalatában, ha a szöveg »kijelentésének felfüggesztődik a valóságvonatkozása«."[71]

Az eklogabéli gyermek *mibenlétének* a fölfejtéséhez az a fajta értelmezés tűnik igazán járhatónak és produktívnak, amelyik a gyermekalak köré szőtt és e középpontba mintegy „visszafokuszáló" vergiliusi textus *poétikai szerkezetének* az értelemképződés mentén történő rekonstrukciójára korlátozódik, és annál „többet" nem ígér. Mindeközben persze egy pillanatra sem téveszthetjük szem elől, hogy Vergilius pásztorköltészetének egésze a „történelem poetizálása"[72] jegyében fogan(t), és ebben a jegyben is „működik". A továbbiakban a *Negyedik ekloga* gyermekalakjának mint a költemény kompozíciós centrumának a költői szerkezet létrehozásában és e szerkezet működtetésében betöltött szerepére koncentrálok.

Az ekloga első három sora a *különleges* és „nagyszabású" tárgyat exponálja. Már maga az exponálás aktusa is különleges, hiszen a költői szubjektum már a legelső sorban szabályos, ám (s ez igen fontos momentum) a bukolikus gyűjtemény addigi[73] darabjaihoz képest kü-

[71] Kulcsár Szabó 2000, 172–173. (Kurzív kiem. tőlem)

[72] A „történelem poetizálása" fogalmának részletes kifejtését lásd Mezősi 2006.

[73] Ti. a gyűjtemény addigi darabjaival összehasonítva. A bukolikus korpusz – a költő által elrendezett – sorrendje távolról sem azonos az egyes eklogák keletkezési kronológiájával, de mint a szerzői kompozíció (nem jelentőség és jelentés nélkül való) elemét az *Eklogák* részének kell tekinteni. A „valóságos" – történeti – időrendre vonatkozóan a Vergilius-szakirodalom bármelyik, az *Eklogák*kal foglalkozó darabja eligazítást nyújt, bár a kérdésben (tudomásom szerint) ez idő

lönleges módon, azok közül mintegy *kiemelkedve* invokálja a „szicíliai Múzsát". A *Negyedik eklogán* kívül csak a *Hatodik* és a *Nyolcadik* expozíciójában jelenik meg (valamelyik) Múzsa, ám egyik helyen sem a költői szubjektum által megszólított istennőként; utóbbi példánkban a „Musa" szó a „zene" metonímiája (hasonlóképpen, mint az *Első ekloga* 2. sorában), a *Hatodik eklogá*ban pedig Thaleát említi a költő, harmadik személyben, előzőleg ugyancsak a szicíliai pásztorköltészeti tradícióra utaló „Syracosio … versu" jelzős szerkezettel. Ezenkívül még a *Tizedik ekloga* 1. sorában találkozunk invokációs beszédmóddal: itt a költő Arethusa nimfát szólaltatja meg, ami ugyan vitathatatlan többletsúllyal ruházza föl a megszólítást – a gyűjtemény záródarabja ez, és a költő részéről a búcsú bejelentése a pásztori műfajtól –, ám Arethusa sem „per definitionem" nem „Múzsa", sem metaforikus értelemben nem tekinthető itt annak, mint ahogy a *Hatodik ekloga* 2. sorában szerepeltetett Thaleának sem az a fajta szerep jut, mint a *Negyedik ekloga* első sorában invokált Múzsának.

Itt rövid kitérőt kell tennünk ezen állítás bizonyítására, ami túlmutat az egyes eklogák expozíciójának elkülönült és esetleges vizsgálatán. Ha ugyanis sikerül fölfejteni azon eklogák bevezető sorainak rétorikai fölépítését, amelyekben a témát exponáló sorok tekintetében mintha szoros analógia léteznék a *Negyedik ekloga* expozíciójával, kezünkbe kerülhet egy igen fontos kulcs az itt tárgyalt költemény költői szerkezetének megnyitásához. Hasonlítsuk össze a *Tizedik ekloga* expozícióját tartalmazó sorokat a *Negyedik eklogá*éval. (Meg fogjuk látni, hogy az összevetés elvégzése után további „ellenpróbákra" nem is lesz már szükség.) Itt a költő Arethusát, egy forrásnimfát szólít meg, hogy ezt, csak ezt engedje még neki, (ebben a műfajban) az utolsó munkáját. A mítosz szerint Arethusa, az árkádiai nimfa egyszer az Alpheios folyóban fürdött, s a folyamisten beleszeretett, és üldözni kezdte. A nimfát Artemis, a szűz istennő együttérzésből folyóvá változtatta, olyan folyóvá, amelyik a tenger alá bújt, és Szirakúza partjainál, Ortygia szi-

szerint nincs véglegesen kialakult és rögzült konszenzus. Lásd az irodalomjegyzéket, különösen a kommentárokat: Coleman 1977, Clausen 1994, Havas 1989, de a monografikus igényű munkákat is: Putnam 1970, Van Sickle 2004.

getén forrásként tört elő a felszínre.[74] A nimfa, aki Ovidius egyik szerelmi elégiájában „virgo Arcadia"-ként („az árkádiai szűz") tér majd vissza,[75] így teremt kapcsolatot a görög pásztorköltészet Szicíliája és Vergilius Árkádiája között.[76] Arethusát a pásztorköltészetbe Theokritos vezette be.[77] A műfaj más költői, például Moschos számára Arethusa a pásztorének *forrását* jelenti[78], ahol a költő a Pégasos forrása mellett említi a nimfa forrását. (Pégasos, a szárnyas csodaparipa rúgása nyomán eredt meg a Helikónon, a Múzsák hegyén a Hippokréné, a „Lóforrás", ezért Pégasos a költők paripája lett. Pégasos szállította Zeusnak a villámokat.) Arethusának a tengerbe ugró delfinekkel övezett fejét egyébként Kimón négydrachmás érméi is megörökítették.[79] Látható tehát, hogy az ekloga első sorában megszólított nimfa menynyire szoros szálakkal kötődik Szicíliához, pontosabban Szirakúzához és ezen keresztül a szicíliai pásztorköltészeti hagyományhoz. Vergilius Arethusája a *Tizedik ekloga* „invokációs aktusa" révén túllép a „szicíliai műfajon", s az ehhez fűződő korábbi kötődéseit az új műfajba olvasztja. Ettől a költészettörténeti pillanattól fogva, ezzel a költői aktussal születik a nimfa relevanciája a *jelen* korral – a vergiliusi bukolikával –, mégpedig annak utolsó, a korpuszt lezáró darabjával. No de miért éppen Arethusához fohászkodik verse elején a költő? Arethusa, az *árkádiai* nimfa üldöztetése után *Szicília* partjainál talál menedéket, ahol a tenger alatti utazás után (a Vergilius által ismert változatban, amiről majd a *Georgica* negyedik könyvének 344. sora tanúskodik,

[74] A több költőtől (Pindarostól és majd Vergiliustól az *Aeneis* III. énekében) is érintett történetet Ovidius beszélteti el magával Arethusával a *Metamorphoses*ben (V. 572–641).

[75] *Amores* 3.6.30.

[76] Richard Jenkyns a jelen tanulmányhoz hasonló módon „helyezi el" a vergiliusi „Árkádiát", Jenkyns 1989. Jenkyns kétségbe vonja Bruno Snell híres „epigrammájának" állítását: „Arcadia was discovered in the year 42 or 41 B.C. […] And its discoverer is Virgil." Uo. 26. Az *Eklogák* „Árkádiája" szerinte is kizárólag poétikailag „lokalizálható". Uo. 34.

[77] *Első idill*, 117.

[78] *Epitaph. Bion.* 76–77, Mosch III. Wilamowitz-Moellendorf, 93.

[79] Clausen 1994, 293.

Arethusa Néreus tengeri isten leánya) végül *forrás*ként tör majd elő – így a mitológiai történet; ugyanezt a történetet formálja meg a szicíliai pásztorköltészeti hagyomány is, és ugyancsak ez a történet képződik újjá[80] Vergilius kezében „most", amikor a „szicíliai műfajhoz" kötődő utolsó művébe kezd bele, és ehhez a „záró kezdéshez" azt az Arethusát szólítja meg, akinek forrása *Bión gyászdalá*ban együtt, egyazon sorban említődik Hippokrénével, a költők paripája által fakasztott forrással. Ez a „karcsu Thetis hős sarját zengő" Homéros szomját oltotta, amaz viszont (Arethusa) Biónét, aki „nem hadakat zengett, nem könnyeket […], de a nagy Pánt, pásztor-társainak muzsikált […] Aphroditát is idézte dalával".[81] Világos tehát az Arethusához intézett invokációs költői beszédmód relevanciája; mindazonáltal azzal, hogy a költő nem a

[80] Az egyszer már így vagy úgy megtörtént(ként elbeszélt) események egy poétikai aktus általi újjáteremtésének olyik esetben döbbenetes példái az irodalomban Boccaccio *Dekameron*jában a második nap 7. novellája, ahol, az értelemképző szövegalkotásnak köszönhetően a királylány „ki már nyolc férfival talán tízezerszer ölelkezett, szűz leány gyanánt feküdt [férje] mellé, s elhitette vele, hogy valóban az". *Borisz Godunov* című drámájában Puskin ehhez hasonló jellegű performanciát hajt végre akkor, amikor a drámaszövegbe emelt historiográfusi pozíció kisajátítása révén a költői értelemképzés aktusával újraalkotja – „poetizálja" – a történetíró által előzőleg rögzített és elbeszélt történetet, ezzel biztosítva magának a történet más szinten autentizált *megírójának* szerepét, s így teremti meg önmagát, a költői szubjektumot. Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényében például ugyancsak az értelemképző szövegalkotás révén kaphat helyet a Sátán bálja a boldogult Berlioz (méreteinél fogva ilyesféle rendezvényekre eredendően alkalmatlan) moszkvai lakásában. Puskin esetében a tét egy *új műfaj* létrehozása és e létrehozással egyben annak meghaladása volt – csakúgy, mint Vergilius esetében, aki bukolikus gyűjteményével szintén új műfajt teremtett: a történelemre reflektáló (de nem direkt módon referáló), stilizált pásztorköltészet műfaját, ám a korpusz utolsó darabjával, a *X. eklogával* le is zárta azt. A *Negyedik ekloga* műfajpoétikai jelentősége éppen ott ragadható meg, hogy tematikusan, de a szüzséfejlődés tekintetében is kifelé mutat saját műfajából – a hősköltészet felé. Ez, mint a továbbiakban látni fogjuk, már a költemény expozíciójában is kitapintható. A performancia-kérdés részletes kifejtését lásd Mezősi 2006, 45–75.

[81] *Epitaph. Bionos* 76–84. (Wilamowitz-Moellendorf é. n., 93–94, magyarul lásd *Pásztori Múzsa – Görög bukolikus költők* 1961, 165) Az idézetben meghagytam az „Aphrodit*á*" alakot, ami a görögben egy dór alak (a szicíliai pásztorkölté-

Múzsát szólítja meg, hanem egy nimfát – aki ugyan, mint a mitológiai pretextusokból is látható, erős és messzire érő referencialitással rendelkezik a múzsai környezetre, ám maga mégsem „első vonalbeli" Múzsa –, „visszavesz" az invokációs aktus erejéből. A tárggyal és ebből fakadóan a műfajjal való számvetés költői eseménye a *Tizedik ekloga,* s ezt a szüzsét exponálandó invokálja Vergilius itt az Árkádiából Szicíliába érkezett (jövetelével valójában a költészettörténet dimenzióján belül Árkádiát Szicíliába transzportáló) forrásnimfát.

Elmondható tehát, hogy a vergiliusi bukolikus gyűjteménynek azokban a darabjaiban, amelyek expozíciójában a költő „Múzsát" vagy a Múzsákra referenciával bíró személyt vagy lényt szerepeltet, az emberfölötti lény invokálása (vagy puszta megnevezése, miként ez a *Hatodik eklogá*ban történik) valamiféle intonációval szolgál a költemény értelemképző szövegalkotása tekintetében. Ám ez az expozíciós intonáció egyedül a *Negyedik ekloga* esetében jár a műfajképződés folyamatába tevőleges beavatkozást ígérő, a poétikai szerkezet alakulására is meghatározó befolyást sejtető konzekvenciasorral. A *Negyedik ekloga* 2. sora – „non omnis arbusta iuvant humilesque myricae" – a gyűjtemény egy korábbi darabjában, az *Első eklogá*ban kibontott „Róma-gondolat" fölélesztése:[82]

sic canibus catulos similis, sic matribus haedos
noram, sic paruis componere magna solebam.
uerum haec tantum alias inter caput extulit urbes
quantum lenta solent inter uiburna cupressi.

---

szet hagyományosan dór dialektust használt, melynek egyik sajátossága volt „α" használata „η" helyett).

[82] *I. ekloga,* 22–25. A „Róma-gondolat fölélesztése" Putnam interpetációjában is összekötő kapocsként szolgál a *Negyedik* és az *Első ekloga* között. Putnam 1970, 64–65.

Így mérem kölykét a kutyához, kis gödölyéhez
kecskét; így szoktam kicsi mellé mérni nagyobbat.
Ám ez a város a többi közül bizony úgy kimagaslik,
mint ciprusfa a lengedező fűzfák sürüjéből.[83]

A *Negyedik ekloga* 2. sorában és az 1. sor második felében („paulo maiora canamus!"; „magasabbra dalunkkal!") csírájában jelen lévő intertextuális utalások mozgósítása révén (az *Első ekloga* 24. sorának második felében – „inter caput extulit urbes [a többi közül bizony úgy kimagaslott]") anticipálódik a 26. sor centrumában álló városnév: „Romam". Az „*arbusta*", „*myricae*" (fák, hangabokor) ↔ „*silvas*", „*silvae*" (erdő) oppozíció (IV. 2–3) visszautal bennünket a „*cupressi*" *(ciprusfák)* ↔ „*viburna*" (fűzfák, I. 25) pároshoz, s ezen intertextuális hidat a két ekloga között IV. 1.-ben a „*paulo maiora*" („egy kicsit nagyobb dolgokat") cövekeli le. E szövegközi referenciák révén előrevetített Róma-gondolat fölfejlesztése a *Negyedik eklogá*ban a zenei téma fölépítésének a módját idézi, mondjuk egy Mozart-zongoraversenyből, amennyiben az intonált frázis diszkurzív ismétlése, hajlítása és variációs díszítése révén egyszerre csak motívumként köszön vissza, majd végül az egész darabot meghatározó témává dúsul a zenekarban vagy a szólóhangszer szólamában. Vergilius költeményében hasonló folyamat megy végbe: a kezdőfrázis módjára intonált expozícióban a theokritosi bukolikus hagyományra tett tematikus referencia (1. sor), az intertextusokat mozgósító poétikai prófécia (2. sor), végül (3. sor) a megsejdített „új típusú" pásztorköltészet és (az ugyancsak Rómára referáló) consuli hivatal összekapcsolása mintegy csokorba fogva együttesen adják ki a zeneileg fölfogott, zeneileg észlelt témát – amit ezen a ponton szemantikailag még nem tudunk biztonsággal megragadni, meghatározni. Ahogy azonban előrehaladunk a költeményben, úgy „szaporodnak", bújnak elő az anticipált témát hol díszítő, hol értelmező, hol épp árnyaló frázis- és motívumfoszlányok („consul", „Pollio", „aranykori nemzetség", „apádnak tetteiről fogsz majd olvasni" stb.), melyek mind egy irányba, az aranykor eljövetele és kiteljesedése irá-

[83] Saját fordítás. Lásd Mezősi 2010.

nyába mutatnak, ám mindezen túlhaladva, új műfaj teremtését anticipáló utalással egy nagy elbeszélő költemény eljövetele és kiteljesedése lesz a jövendölés tárgya. Hangsúlyozom: poétikai próféciáról van szó, és nem „történeti" jövendölésről. Az „…inter caput extulit urbes…" motívum mozgósításával a költő az invokációval egyidejűleg elvárási horizontot feszít ki az expozíció fölé, és ezt támogatja meg a *magnus* jelző gyakori előfordulása is az ekloga szövegében. Valóban feltűnő a költő bőkezűsége a „nagy" jelző és különféle grammatikai formáinak előfordulását illetően az ekloga szövegében, nemkülönben a hozzájuk a legkülönfélébb módokon és szinteken tapadó konnotációk tekintetében.[84] „Mi ez a *nagyszabású* dolog?" – kérdezteti a költő az olvasóval az expozíció után. A nagyságnak ez a – megint csak mintha zeneileg észlelt – témája végül a nagy mű anticipálásába megy át (53–54), utána a költészet mitikus nagyjainak a legyőzését vizionálja a költő („non me carminibus uincet nec Thracius Orpheus / nec Linus, huic mater quamuis atque huic pater adsit, / Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo"[85]), majd végül a születendő gyermeket szólítja meg, mint éppen született csecsemőt invokálva. Ezzel visszautal a verskezdethez: „Sicelides Musae […] canamus". Az 54–59. skk. tárgya az „éneklés", a (nagy) „tettek" megéneklése („tua dicere facta"), és ebben a részben végig a dal és a dalverseny tematizálódik. Majd a 60. sorban a „parve puer […] matrem [tuam – M. M.]" szószerkezet az 54. sorra utal vissza („tua [facta, a tetteidet – M. M.]"), mégpedig kétszeresen: egyrészt a megszólítással, másrészt az odaértendő második személyű birtokos névmással, így kötve a *dal*-motívumot (54–59) a gyermek témájához. Ezzel az eljárással az 54–59. és 60–63. sorok együttesen idézik föl nemcsak az 1. sort („Musae", illetve „canamus"), hanem a 3.-at is: „*si canimus* […] sint consule dignae"; a referencia erejét nem a puszta szóhasználatbeli egyezés adja, hanem az 53. sorral

[84] „Maiora", 1. sor; „magnus", 3; „magni", 12; „magnos (leones) [nagy oroszlánokat]", 22; „magnus (Achilles)", 36; „magnos", 48; „magnum" 49.

[85] Vö. 55–57: „Akkor a thrák Orpheus sem tudna legyőzni dalával, / sem Linus, ámbár anyja amazt, ezt atyja segítse, / Orpheust Calliopéa, Linust pedig ékes Apolló." Lakatos István fordítása.

kezdődően explikált kívánság, majd az Orpheus és Linus, majd Pan említésével valójában egy *feltételezett* helyzet szituálódik, „lefordítva": „*ha* élek addig, megéneklem a tetteidet", „ez esetben […] sem O., sem L., de még P. sem győzhet le engem", vagyis „ha (én) énekelek" („si canimus"), „mindenkit magam mögé utasítok. Még Pan-t is" – ezzel pedig a *Negyedik ekloga* a *bukolikus* paradigmából végrehajtani tervezett kilépést „ígéri meg"[86]. Inkább még egy poétikai eszközt alkalmaz a küszöbönálló műfajváltást jelzendő. És azzal, hogy a „si canimus" („ha dalolunk") után ott áll a „consule dignae", illetve a „si canimus" 53–59. skk.-beli kibontása után következnek a kétszer is invokált „parve puer"-rel felütő zárósorok, ez a – nem teljes – *párhuzam* különös módon köti össze a „consul"-t a gyermekkel (aki a 12. sor jövendölése szerint a „consul" hivatali ideje alatt fog megszületni): *a gyermek születésének a megéneklése az, ami „méltó a consulhoz".* Azt láthatjuk tehát, hogy a *Negyedik ekloga* költészettani szempontból úgy írható le, mint *az expozícióban intonált témáknak egy egységes narratívává szerveződése.* Hiszen ami a háromsoros expozíció után következik, „semmi újat nem mond" ahhoz képest, amit ebből a három sorból ne tudhatnánk: „si canimus silvas [értsd: ha pásztori verset költünk – M. M.], legyen akkor a pásztori vers méltó a consulhoz." Méltó is lesz: a „pásztori vers", a *Negyedik ekloga* egyedüli tárgya a csodálatos gyermek életútja a születéstől a férfikorig – vagyis az aranykor. A „pásztori vers" (a „silvae") a *költőjének* a közreműködésével – a fent bemutatott költői aktus révén – teljesíti be kitűzött feladatát: teszi önmagát méltóvá a consulhoz úgy, hogy visszamenőleg megerősíti a kiindulási pontot. Teszi ezt részint egy igen egyszerű grammatikai eszközzel: az ekloga narratívája visszahívja a „ha pásztoréneket költünk, legyen az a consulhoz illő" eredendően fölfüggesztett beszédmódját azzal, hogy beteljesíti a maga támasztotta elvárást, teljesíti a saját magával szemben támasztott követelményt. Ennek eszköze a „sint" (legyenek) és a „canamus" (daloljunk) coniunctivusainak indicativusra cserélése („canimus"; „dalolunk") – persze nem szó szerinti, hanem szimbolikus értelemben:

[86] Vö. ennek illusztrálására. a *X. ekloga* invokációjában megszólított Arethusa nimfáról fentebb mondottakat.

a *legyenek* és a *daloljunk* helyett a költemény a „van" („lesz") illetve „dalolunk" („dalolni fogok", 53–59) jegyében, tehát kijelentő módba fordul. Ebben, vagyis a szövegképzés *hogyan*jában áll az ekloga *zeneisége;* az invokációban jelzett témák kibontódása, fölfejlesztése, explikálása alkotja a költemény „belső történését", szüzséfejlődését. A motívummá, majd témává fejlesztett zenei frázisok szövetét végül itt bontja ki még egyszer és utoljára a költő, zenei témákként felrakva és lezárva őket. A *nagy[ság]* motívuma végül a „nagy mű" anticipálásában oldódik; az ekloga végén a költő visszavezet a születendő gyermekhez, azt mint most született kisgyermeket szólítja meg (visszautalással az 1. sorra!), betetőzve így azt a retrospektív invokációs poétikai szerkezetet, aminek a kiépülési folyamata az anticipációval indult útjára.[87]

Összefoglalva tehát, az expozícióban kirajzolódik a szövegtest hozzávetőleges tere, amelyet ez a test előreláthatóan ki fog tölteni. A *Negyedik ekloga* műfajpoétikai relevanciáját a bukolikus korpuszon belül az adja, hogy az ezzel az eklogával létesülő új pásztorköltészeti műfaj a poétikai szerkezet kiépülése nyomán generálódik.[88] Ezért van tehát megkülönböztetett jelentősége az ekloga expozíciójában bejelentett elhatárolódásnak a pásztorének eddig megvalósított formáitól,[89] ám ez az elhatárolódás valójában a műfaj *nagyobbá* fejlesztését ígéri az adott esetben („maiora canamus"), amivel a költői szubjektum mégiscsak a pásztori költészet műfaján *belül* maradást ígéri. A „Sicelides Musae" intonációja a Theokritosz nevével fémjelzett hagyományra mutató re-

[87] „Az anticipáció tudatos azonosítása retrospektív értelmezési mozzanat, amely az okozattól az okig haladásnak a belső rendjét követi. […] az anticipáció […] értelmezése megkívánja az előrehaladási irány megfordítását. […] Az irodalmi diszkurzus belső koherenciája csak akkor tárulkozhat fel a maga teljességében, ha számot vetünk e koherencia kétirányú – prospektív és retrospektív – strukturálásának tényével." Kroó 1999, 87.

[88] Az irodalmi műfajok keletkezésének kérdésére vonatkozóan lásd O. Frejdenberg ma is megkerülhetetlen monográfiáját: Фрейденберг 1936.

[89] „It is part of the teasing nature of these poems that Virgil should proclaim his adherence to a literary ancentry at the very moments when he is most moving away from it." Jenkyns 1989, 34.

ferencia, ám ennek azonnali, majd pedig a vergiliusi pásztorköltészet maga mögött hagyásával (saját korábbi textusokra, illetve poétikai szerkezetképzési módra referálva) az expozíció zárósorában az eddig rejtett referenciát, Rómát explicitté teszi, a legfőbb hivatal megnevezésével bizonyos személyességet is kölcsönözve neki. A 3. sor feltételes mondata így visszatér az első sorhoz („canimus" → „canamus"), az emocionális mozgást és sürgetést sejtető coniunctivus hortativus („buzdító" coniunctivus, a felszólítás egy módja) az indicativus nyugvópontjára kerül, ami végül a fent jelzett műfajképző pozíció elfoglalását ígéri a költői szubjektum részéről, miközben, ezzel összhangban, a 3. sorban a „silva" („erdő") szó kétszeri előfordulása is megpecsételni látszik a költői elhatározást a „nagyszabású" vállalkozás keresztülvitelét illetően.

Végezetül néhány szó a *Negyedik ekloga* expozíciójában ható, a jelentésképződésben döntő szerepet vivő anticipációs szerkezetről. Tekintettel arra az igen fontos körülményre, hogy a 3. sor tartalmazza a költemény par excellence tárgymegjelölését, elengedhetetlennek tűnik közelebbi, a rétorika, a ritmika és a verskezelés szempontjaira is kiterjedő vizsgálata.

Az egy teljes mondatot alkotó sor ritmikai tagolódása teljes mértékben konvergens a benne explikált közlés szemantikai és kompozicionális funkciójával. Ez az állítás azonban így önmagában félrevezető lehet, mert a két struktúra – a ritmikai tagoltság, illetve a szemantikai-kompozíciós funkció – nem párhuzamosan, egymástól függetlenül épül ki és fejti ki hatását, hanem arról van szó, hogy a ritmikai szerkezet kulcsszerepet játszik a szemantikai struktúra megszületésében és megszilárdulásában. Vergilius olvasója számára ez csaknem közhelyet súroló evidenciaként hat, hiszen a vergiliusi hexameter legjellemzőbb karakterjegyeinek egyike éppen az, hogy a versritmusnak döntő rész jut a jelentésképzésben, minélfogva szinte akármelyik verssort ki lehetne választani ilyenfajta elemzésre. Csakhogy a *Negyedik ekloga* 3. sora nem akármilyen verssor – mind az expozíción belül, mind a költemény egészében elfoglalt pozíciójánál fogva. Meg fogjuk látni, hogy Vergilius itt alkalmazott verskezelési módja (ami, mint mondottam, igen gyakori jelenség az egész vergiliusi életműben) mi-

lyen – valóban „messzire ható" (egyebek közt a műfaji kereteket feszegető) – következményeket képes indukálni, milyen poétikai szerkezetképzési erőket hoz mozgásba:

si_can-imus silvas, // silvae si{nt}_con-sule dignae.

ha az erdőről dalolunk, az erdő legyen méltó a consulhoz

A „si_can- = si{nt}_con-" szonorikus megfelelés ritmikailag két részre tagolja a sort, ezzel a metrikai szabályosságot is mintha megbontaná, vagy legalábbis „felülírná" (a két tag eltérő metrikai pozíciójának köszönhetően). A két tag közötti szonorikus híd révén zenei hatás keletkezik, amit a nem teljes körű akusztikai megfelelés szépen árnyal. A „si ~/= si{nt}" megfelelés önmagában is aláhúzza a fenti zenei hatást. Metrikailag más felosztás érvényesül a sorban: a hexameterben szokásos mindhárom sormetszet előfordul, a trithémimerés, penthémimerés és a hephthémimerés. A „can- ~/= con" és a „sil ~/= sul{e}" relációk egymásra hatása a „silvas = dignae" ekvivalenciát eredményezi (can–sil, con–sule).

A hallatlanul pontosan és egyidejűleg hajlékonyra strukturált ritmikai szerkezet szinte képlékennyé teszi a költői szöveget, késszé a szemantikai szövegképződésre. Ennek dimenziói leginkább talán műfajpoétikailag ragadhatók meg, hiszen a 3. sorban létrejövő ritmikai szerkezet „szemantikai végeredménye" (a silvas ~/= dignae megfelelési viszonylat) a pásztorköltészet műfaját emeli föl a consulhoz, teszi vele egyenrangúvá. E sorok írójában a *Negyedik ekloga* 3. sorának ritmikai struktúrája két ovidiusi szöveghelyet hív elő: *Tristia* III. 7. és a *Metamorphoses* zárósorai a művészi öntudatról és a költői mű rangjáról ebben a világban. Ha Dante *Isteni színjáték*ában Ovidius a 3. helyen szerepel, Vergiliust az „elsőnél is elsőbb" hely illeti meg a költő kísérőjeként. Nem történik több ebben a sorban, de kevesebb sem, mint amit az interpretációnk már korábban is kiderített a szemantikai-poétikai vizsgálódások során: a pásztorköltészetet a költő magasabb rangra kívánja emelni, és ezt meg is teszi – rétorikai síkon ez a tett még hátravan, de a poétikai szerkezetképzés dimenzióiban a 3. sor

végére érve ez az aktus befejezett ténynek tekinthető, mert mind az értelemképzési folyamat, mind pedig a ritmikai és verstani struktúraképződés együttesen („egyidejűleg") ezt a szemantikát eredményezi.

A *Negyedik eklogá*ban az aranykort a megszülető gyermek hozza el; ha az értelmező hű akar maradni az interpretáció során követett poétikai szempontokhoz, akkor talán autentikusabb így fogalmaznia: a gyermek *hozza létre* az aranykort. A költemény belső útja, belső fejlődése azonos a születendő gyermek útjával, fejlődésével. Nem annyira arról van szó tehát, hogy Vergilius valamiképpen „megelőlegezné", anticipálná a későbbi hőseposzt – az *Aeneis*t –, hanem sokkal inkább az ekloga elején a pásztorköltészetnek szegezett műfajpoétikai kihívásnak való azon megfelelésről, ami – költői aktusként – úgy szüli újra a bukolikus költészet műfaját, hogy annak szinte egyik külsőleges, emblematikus elemét sem hordozza magán. A vergiliusi bukolika negyedik darabjában például egyetlen pásztor sem szerepel; a költemény bukolikus jellege kizárólag az autoreferenciális poétikai szerkezetképződés mentén mutatkozik meg, és nem a műfaj külső jegyei által. Az invokáció funkciója a költemény kompozíciójában és a poétikailag – tehát nem az „autobiográfia" síkján – hangsúlyozott anticipáció, az értelemképződés útnak indítása. Hiszen az ekloga éppen ezt a kérdést veti föl: milyen az a pásztorköltemény, amelyikben éppen pásztor nincsen? E szöveg alapvető intenciója mintha saját műfaji határainak feszegetésére irányulna. Az eredmény: egy új, más poiészisz megszületése a bukolikus költészetből, amelynek „tipikusnak" tűnő műfaji jellegzetességeit a költő távol tartja ugyanettől a költeményétől, ám éppen ezzel a fogással olyan – (műfaj)poétikai – kényszerpályájára állítja művét, ami szinte sorsszerűen jelöli ki a *Negyedik eklogá*t az új bukolikus műfaj poétikai értelemben vett újjáteremtésére.[90] Az

[90] Lásd Putnam 1970, 136–165. M. Putnam „varázsénekként" (magic carmen) határozza meg a *Negyedik eklogá*t, nem hagyva kétséget afelől, hogy pásztorköltészettel van dolgunk: „Broad as the vistas, and stimulating as the ideas are, the point of *Eklogue* 4 is still only a higher version of pastoral. It is an escapist, idealized world, powerful enough to presume a victory of *otium,* after a final purgation of time's processes. It is also, ultimately, a very un-Roman, unrealistic

így előállt szöveg ennek az innovációs szándéknak az autoreferenciális kifejezése: maga a költői innováció mutatkozik meg itt, az irodalomtörténet „megtörténésének" vagyunk tanúi. Az újszülött gyermek – *az aranykor* – és *a szöveg* hármas metaforája lép itt működésbe.

Az „aranykor" *soha* nem fog eljönni – se „majd", se „még". Mindazonáltal az aranykor mégis eljön (53–59). Föloldható-e ez az antinómia, s ha igen, hogyan? Kulcsár Szabó Ernő – Schiller nyomán – ezt az első látásra a *Historia magistra vitae est* cicerói szállóige[91] kommentárjának tűnő, valójában inkább a thukydidési vagy tacitusi történetírás megkerülhetetlenségére figyelmeztető, „a történelmi tapasztalat önkiteljesítését" számba vevő megoldást ajánlja megfontolásra:

> A történelem tehát – hangozzék bár paradoxonnak – döntően nem a múlt megtartásának, s kivált nem a kitüntetésének tudománya. Sőt, éppen azzal részesít történeti tudásban, hogy nem szűnő időbeliségének tapasztalatát a jelenben érdekelt önmegértés feltételéül állítja. S ezt már az a Schiller is így tanította, aki a mainál jóval biztonságosabb alapokon gondolta el a történelmi tapasztalat önkiteljesítését. A történelem, mondta, „kigyógyít bennünket a régiség túlzó csodálatából és az elmúlt idők iránti gyermeteg vágyakozásból; s miközben saját birtokainkra figyelmeztet, nem hagyja, hogy visszakívánjuk Nagy Sándor és Augustus dicső Aranykorát".[92]

Az aranykor tehát a költői alkotással „jön el", a költő alkotása kelti életre. Heideggerrel szólva: „költőien lakozik az ember." Vergilius

> […] a „trónra lépőt" […] a gyermek ünneplésével ünnepli. […] mélyen római vallásos érzülete a gyermek felé fordul. A római család sarja szent a szó minden értelmében: a születésénél és benne működő rejtelmes erők

one. But Virgil acknowledges the full meaning of this distinction in his next two works." Uo. 165.

[91] „Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur?" Cicero, *De Oratore*, 2, 36.

[92] Kulcsár Szabó 1995, 80. A Schiller-idézetet lásd Schiller, *Horenausgabe,* München, 1910. 6. köt., 262.

által félelmet kelt, s a felnőttnek parancs áhítatos tisztelettel közeledni hozzá. A gyermekhez lehajló babonás gyöngédség nem aláz meg, és a hozzá fűzött legábrándosabb remény sem tesz nevetségessé. A gyermek az, akinek kedvéért a költő játszhatik komédiát, s a gyermek az, akinek kedvéért hisznek neki. A gyermek olyan forrása a vallásos melegség fokára hevült érzéseknek, hogy millenáris próféta-látomások reá halmozott pompája szerény dísze csak a drága valóságnak. Vergiliusi az eklogában […] ennek a helyzetnek felismerése és kiaknázása. Ez az a pont, melyen az ekloga keresztény szempontból éppúgy szívünkhöz szól, mint költőjének pogány emberiessége szempontjából: nem a mágusok ajándéka miatt, hanem mert őket a gyermek elé rakta.[93]

[93] Kerényi 1984a, 64. („Vergilius, a megváltó ezredik év költője": uo. 54–64.)

MNÉMOSYNÉ TIZEDIK LEÁNYA

Két új Sapphó-vers egy újrahasznosított háttértárolón

Most pedig szép dalt dalolok, vidámabb
lesz talán ettől valamennyi társnőm.
Sapphó: *160. töredék*[94]

2014 elején különös hír röppent fel az internetes médiában. A megelőző év őszén egy idősebb úr, telefonos egyeztetés után, besétált az Oxfordi Egyetem vezető papirológusa, Dirk Obbink egyetemi szobájába. Az öregúr előadta, hogy van nála egy papirusz, nézné meg a professzor, hátha valami érdekes dolog van ráírva. A klasszika-filológus Obbinknak saját elmondása szerint elállt a lélegzete, amikor a papiruszt közelebbről szemügyre vette. Első gondolata az volt, hogy a kezében tartott papirusz egy egyiptomi múmia betekercseléséhez mintegy kétezer évvel ezelőtt használt múmiadísz. A tudós lélegzetét azonban aligha ez a mások számára talán horrorisztikusnak tűnő mozzanat állította el. Látott ő ilyet sokat, nem lehetett ráijeszteni efféle relikviákkal. Obbink professzor rég túl volt már az első papiruszleletén. A feltételezésnek az adott alapot, hogy a papirológus tudta, hogy az egyiptomi múmiák díszítéséhez szívesen használtak papiruszt, amire könnyen lehetett írni és festeni. (A múmiát gipszszerű masszával bekent papiruszcsíkokkal tekerték be, így száradás után a felülete kiválóan alkalmassá vált arra, hogy fessenek rá.) Mivel sok esetben egyszerűbb vagy olcsóbb volt a már egyszer használt papiruszból készíteni a múmiadíszt, mint vadonatúj papiruszt vásárolni, a hellénisztikus és római kori Egyiptomban nem volt ritka az ókori irodalom temetési és egyéb célokra történő (újra)hasznosítása. Az ókori Egyiptomban a papirusztermesztés, -forgalmazás és -feldolgozás az évezredek folyamán valóságos húzóágazattá nőtte ki magát, így aztán a modernkori ókorkutatás nem egy szenzációs leletet köszönhetett a fent leírt módon újrahasznosított

[94] Németh György fordítása.

múmiáknak. Ilyen volt a Kr. e. 3. századi epigrammaköltő Poseidippos 1992-ben Milánóban megtalált gyűjteményes verstekercse, vagy a 2005-ben megtalált ún. kölni papirusz, ami az egyiptomi homokból egy másik, még 1922-ben előkerült papirusztöredékkel összeolvasva egy az addig rendelkezésre álló töredékek alapján megfejthetetlen Sapphó-vers szövegét adta ki.[95] Poseidippos az egyik forrásunk az új Sapphó-versek hitelességének vizsgálata szempontjából, lásd alább. Az eredeti papirusz anyagának tüzetesebb vizsgálata azonban kiderítette, hogy valószínűleg nem múmiapólyáról van szó. A mód, ahogyan a papiruszt összehajtogatták, inkább arra utal, hogy egy könyv bekötésére használhatták. Ezt a lelet hozzávetőleges datálása is alátámasztja, ami a Sapphó-versek és a papiruszra írt egyéb szövegek kézírásának összehasonlításából állapítható meg.[96]

A papirológus és klasszika-filológus Obbink lélegzete attól állt el, hogy a meglehetősen környezettudatos és irodalomtörténet-barát módon újrahasznosított adathordozóra Sapphónak két eddig ismeretlen költeményét mentette el a felhasználó. A mentés időpontja a színképelemzés és a radiokarbon vizsgálatok alapján Kr. u. 100 és 300 közé tehető. A lélegzetelállító felfedezés közreadója a verseket a „*Fivérek*", illetve „*Kypris*" munkacímekkel látta el.

Sapphó, aki verseiben Psapphónak, illetve Psapphának írta a nevét, a Kr. e. 7. században élt görög költő volt, a monódikus líra, azaz a szólóban énekelt, hangszerrel kísért dal (melosz) kiemelkedő képviselője. Sapphó aiol nyelvjárásban írta költeményeit. A Kis-Ázsia (a mai Törökörszág) nyugati partjánál fekvő Lesbos szigetén beszélt aiol nyelvjárás a számos görög dialektus egyike volt (egységes „ógörög nyelv" Sapphó korában nem létezett, mint ahogy „Görögország" sem), amely hangzásban, írásban és bizonyos nyelvtani sajátosságokban eltért a később sztenderddé vált, Athénban és az Attikai-félszigeten beszélt attikai dialektustól, amin Aischylos, Sophoklés, Thukydidés, Platón és más klasszikusok írtak. A Sapphó és Alkaios által használt „irodalmi

[95] Ritoók Zsigmond a kölni papiruszon teljes egészében fennmaradt költeménynek újszerű értelmezését adja: Ritoók 2006, 9–10.

[96] Obbink 2015, 2–3.

aiol" azonban nem tiszta aiol nyelvet takart, mivel természeténél fogva magába szívta a korábbi költői hagyományt, így mindenekelőtt a homérosi költészetet.

Egy szicíliai száműzetésben töltött évtizedtől eltekintve Sapphó Lesbos szigetén élt, ahol

> békésen tanítgatta az előkelők leányait, nemcsak a környékbelieket, hanem az ióniaiakat is. Polgártársai által igen nagy megbecsülésben részesült…
>
> (Németh György fordítása)

A 19. századi Angliában lábra kapott az az elképzelés, hogy Sapphó egy előkelő leányiskola igazgatónője volt. A kutatók egy része ma arra gondol, hogy ezt a feltételezést az a viktoriánus-kompatibilis törekvés szülte, hogy Sapphót elfogadhatóvá tegye, illendő keretek közé szorítsa az előkelő származású diákok körében. Sapphó fennmaradt műveiben egyetlen konkrét utalás sincsen tanításra, tanulókra vagy tanárokra. Nem zárható ki azonban, hogy Mytilénében vagy máshol Lesboson egy többé-kevésbé „informális" tanítványi kör kialakult a költőnő körül.[97] De miért kellett Sapphót „illendő keretek közé szorítani"? Sapphó nemi identitása mindig érdekelte az irodalmárokat, és nem csak őket: Sapphóhoz, pontosabban lakhelyéhez tapad a „lesbosi szerelem" elnevezése. (Meg kell jegyezni, hogy a homoszexuális nő megjelölésére alkalmazott „leszbikus" jelző modern kori szóhasználat; Angliában például a nők közötti homoszexuális kapcsolatra – 1890 után – a „sapphic love" volt használatban, és a „lesbian" jelző csak 1925 óta fordul elő. A 19. század előtt a „lesbosi" jelző bármit jelenthetett, ami Lesbos szigetéről származott. Lesboson helyi lakosok egy csoportja 2008-ban keresetet adott be azt követelve, hogy a bíróság mondja ki a „lesbosi" jelző használatának a tilalmát a homoszexuális nő megjelölésére. A pert a lesbosiak elvesztették. Az eseményről a BBC is beszámolt: http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7520343.stm.)

[97] Lásd erről Merkelbach 1957. Idézi Lanata 1996, 12–13.

Sapphóról tehát vélhetően sok mindenki hallott, olyanok is, akik nem olvasták a verseit. Aki azonban olvasott tőle valamit, annak talán eszébe jut a róla elnevezett versmérték: az ugyancsak lesbosi Alkaios, a római Horatius és többek között a mi Berzsenyi Dánielünk által szívesen alkalmazott sapphói strófa, ami az újonnan megtalált költemények versmértéke. Sapphó „dalai" már életében hírnevet hoztak a számára; nemcsak Lesboson, hanem Athénban és Szicíliában is ismerték őket. Sapphó ókori renoméját jól mutatja az a történet, hogy a „hét görög bölcs" egyike, Solón, Athén híres törvényhozója, aki emellett költő is volt, arra kérte unokaöccsét, hogy tanítsa meg őt egy bizonyos Sapphó-dalra, mert nem halhat meg addig, amíg azt a dalt meg nem tanulta. Egy Platónnak tulajdonított epigramma Sapphót a tizedik Múzsának nevezi:

Rosszul mondják azt, hogy a Múzsák száma kilenc csak.
  Lesbosi Sapphó lett, el ne feledd, tizedik!

(Németh György fordítása)

Sapphót az irodalomtörténet máig a világirodalom legnagyobb költő(nő)i között tartja számon, akinek költészetét találóan jellemzi az alábbi fejtegetés (azt hiszem, kevés ember akad, akinek ettől nem jön meg a kedve Sapphóhoz):

> Sapphó például a szerelmi őrülettel együtt járó szenvedélyt mindig kísérő jelenségeiből, azaz érzékelhető valóságából alkotja meg. De hogyan mutatja meg a maga kiválóságát? Úgy, hogy kitűnően ért a legkiemelkedőbb s leglényegesebb vonásoknak mind kiválasztásához, mind egybefűzéséhez.[98]

Pseudo-Longinos ezután Sapphónak azt a versét idézi a mondottak illusztrálására, amelyik Ady *Sappho szerelmes éneke* című átköltésében került be a magyar irodalomba (feltehetően Catullus közvetítésével), és amely teljes terjedelmében itt maradt fenn, a szerző szándéka szerint példaként arra, *hogyan kell* szerelmi költeményt írni:

[98] Pseudo–Longinos 1965, (38–)39.

> Nem csodálni való, hogy a lelket, testet, fület, nyelvet, szemet, bőrt egyszerre úgy kutatja, mintha csak mind másé volna, meg eltűnt volna, és az ellentétes érzelmek hatása alatt egyidejűleg fázik és ég, öntudatlan és eszmél (mert vagy fél, vagy éppen csak hogy nem halott), úgyhogy nem egy érzelem tűnik fel rajta, hanem az érzelmek együttese? Mindez így megy végbe a szerelmeseknél, tehát – mint mondottam – a kiemelkedő vonások megragadása és egybefoglalása eredményezi a rendkívüli hatást.[99]

Az emberi test felszínén észlelhető változásokból, illetve azok mikéntjéből a lelki mozgásokra, az érzelmi állapotra következtető modern kori lélektani irányzatot, az ún. fenomenológiai pszichológiát előlegező leírás egy a római császárkorban, a Kr. u. 1. vagy 3. században élt, Pseudo–Longinos néven számon tartott ismeretlen szerző *A fenségről* című értekezéséből való, amely azzal a céllal íródott, hogy megmutassa, miként kell jól írni. Hát, megmutatta…

Szepessy Tibor írja az általa szerkesztett *Görög költők antológiájá*hoz írt *Utószó*ban, hogy az archaikus görög líra mai állapotát leginkább egy rommezőhöz lehetne hasonlítani, ami tele van törmelékkel és néhány egészben fennmaradt oszlopfővel. Ebből képet lehet alkotni arról, hogy milyen lehetett az egész épületegyüttes, amikor még teljes egészében állt…[100] Talán paradoxon, de Sapphó kivételes irodalomtörténeti rangját költészetének éppen ez a romos állapota jelzi: műveinek túlnyomó része töredékekben maradt ránk: a 2005-ben felfedezett töredékekkel együtt – a mostani leletet leszámítva – mindössze három teljes verse maradt ránk. Mindezek fényében a mostani lelet kapcsán aligha túlzás szenzációs felfedezésről beszélni.

Az újonnan előkerült Sapphó-versek természetesen nem „újak”, hiszen eddig is léteztek, csak eddig nem tudtunk róluk, ahogy az őket tartalmazó papirusz tulajdonosának sem volt fogalma arról, mi van a birtokában. Az új versek a kilenc könyvet felölelő „Sapphó-összes”-en belül az első könyvbe tartozhattak: a költeményeket a versmérték

[99] I. m. (40–)41.

[100] Szepessy Tibor (szerk.): *Görög költők antológiája,* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982, 787.

alapján osztották fel, még az egyiptomi Alexandriában. (Lám, megint Egyiptomba érkeztünk…) Ez volt az „alexandriai kiadás", amelynek a révén Sapphó költészete Rómába és Bizáncba került. Mivel a most előkerült töredékek a három sapphói és egy adóniszi sorból álló sapphói strófában íródtak, az alexandriai kiadásban az első könyvben kellett hogy helyet kapjanak. A sapphói strófa ránézésre megállapítható (a zárósor rövidebb és rendszerint beljebb kezdődik). A sapphói strófa így néz ki (– hosszú, ∪ rövid szótagot jelöl):

  –   –
– ∪ |– ∪ | – ∪ ∪ |– ∪ |– ∪

  –   –
– ∪ |– ∪ | – ∪ ∪ |– ∪ |– ∪

  –   –
– ∪ |– ∪ | – ∪ ∪ |– ∪ |– ∪

– ∪ ∪ | – –

Az új Sapphó-lelet Obbink 2014. januári bejelentése után érdekes és izgalmas vitát gerjesztett a világhálón; külön figyelemre méltó, ahogyan egy 2600 éves költői szöveg előkerülése *világszenzációvá* lesz az interneten – a *The Guardian,* a *New York Times,* a *The Sunday Times* és más orgánumok és blogszájtok felkapták és vitték a hírt, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a Hír, a Pletyka terjed Vergilius *Aeneis*ében…

Dirk Obbinknak a *Times Literary Supplement*ben az új felfedezésről közölt írása amiatt is izgalmas, mert egy igen termékeny online vitát generált: klasszika-filológusok a világ minden tájáról afféle „blogkonferencia" keretében kommentálták a szövegeket, ami a fordító számára komoly segítséget nyújtott ahhoz, hogy – mint egy ilyen régi szöveg hirtelen felbukkanásakor lenni szokott (lévén ez az egyetlen forrásunk ezekről a szövegekről) –, a sokszor két- vagy többféleképpen értelmezhető szöveghelyeket valamely egységes és épkézláb textusba lehessen rendezni. A Sapphó-verseket felfedező Dirk Obbink cikke a *Times Literary Supplement*ben, illetve a „blogkonferencia" a papiruszleletről itt olvasható:

http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1371516.ece
http://newsappho.wordpress.com/

Az irodalomtörténeti szenzáción túl a felfedezés egy másik vetülete is vitára késztette a téma iránt érdeklődőket, akik közül számosan kinyilvánították elégedetlenségüket a papiruszlelet eredetének dokumentálát illetően. Álláspontjuk szerint (2014-ben) Obbink adós maradt a lelet eredetének tisztázásával, vagyis azzal, hogy a szóban forgó papirusz hogyan, mikor és milyen körülmények között jutott Egyiptomból Angliába. Obbink a *Times Literary Supplement*ben megjelent cikkében erre vonatkozóan szűkszavúan csak ennyit közölt: „a szerzemény okmányokkal igazolt eredete hitelt érdemlően tanúsítja az ókori múmia hitelességét", illetőleg „a papirusz tulajdonosa, aki radiokarbon és egyéb vizsgálatoknak alávetette a leletet, nevének elhallgatását kéri".[101] A professzor legszkeptikusabb, hogy ne mondjam, rosszmájú kritikusai odáig is elmennek, hogy a leletet az Egyiptomban ma is virágzó fosztogatásokkal és az ezzel összenőtt nemzetközi műkincs-(fekete)kereskedelemmel is összefüggésbe hozzák (volt, aki „Sappho-gate"-et kiáltott). Ami talán még fel is verheti az „új Sapphó" hírének árát a hírrészvénypiacon (és a hasonló leletek árát is, természetesen); tény, hogy a 2010-es évek első felében dúló egyiptomi polgárháború jól megágyazott a fosztogatásoknak, és az ennek nyomán fellendülő ellenőriz(het)etlen műkincs-kereskedelemnek, ami természetszerűen kedvez a feketepiac és az illegális értékesítés kiterjedésének. Mindez azonban, bár nem éppen lényegtelen kérdés, csupán marginális jelentőséggel bír a fősodor mellett: két új Sapphó-verssel lettünk gazdagabbak. A papiruszlelet eredetét Obbink 2015. januárban egy New Orleans-i konferencián ismertette. A feltehetően az egyiptomi Arsinoé nomosból, a Kairótól mintegy 100 km-re délnyugatra elterülő tartományból származó, Kr. u. 2. és 4. század között írt lapokat tartalmazó 59 köteg papiruszt David M. Robinson, a Mississippi Egyetem tanára vásárolta Kairóban Maguid Sameda galériájában 1954-ben. Robinson hagyatékából a papirusz az egyetem könyvtárába került. A papirusz-

[101] Obbink 2014a.

köteg 2011 novemberében a londoni Christie's aukciós házában került kalapács alá. A *Fivérek* és a *Kypris* verseket tartalmazó papirusztöredék így jutott a londoni tulajdonos birtokába,[102] aki Dirk Obbink figyelmét felhívta a páratlan irodalomtörténeti értéket képviselő leletre.

Az újrahasznosított papirusztekercsen előkerült két vers közül a „Fivérek" szövege (az ókorban az egyes lírai daraboknak nem volt szokás külön címet adni) van jobb állapotban. A költemény szövege szinte teljesen épen maradt ránk, egy-két helyen kellett csak kiegészíteni. Amikor a két Sapphó-vers előkerült, úgy tűnt, hogy a *Fivérek* eleje, egy vagy két (esetleg három) versszak elveszett. A töredékes szöveg első mondata – „Folyton azt mondod, hogy…" – ugyanis mintha egy előzőleg elhangzott kijelentésre reagálna. Időközben előkerült egy teljes sapphói strófaszerkezetet mutató kisebb töredék, amely a *Fivérek* elején álló, eddig hiányzó mondat lehet. Nem zárható ki, de pillanatnyilag nincs rá bizonyíték, hogy a plusz strófát még egy további versszak előzi meg (ha igen, akkor is legföljebb egy, mivel a Sapphó neve alatt fennmaradt költeményekben a versszakok száma egyetlen esetben sem haladja meg a hetet[103]).[104] Martin L. West és Obbink helyreállításának és kiegészítéseinek köszönhetően[105] a *Fivérek* költeménynek így gyakorlatilag a teljes szövege a kezünkben van.

Mi alapján lehetünk biztosak abban, hogy valóban Sapphó költeményei kerültek elő az újrahasznosított papiruszon? Részletesen itt csak a *Fivérek*re vonatkozó filológiai bizonyítékokat mutatom be vázlatosan a leletet felfedező és olvashatóvá tevő Dirk Obbinknak a *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*ban *(ZPE)* 2014-ben közreadott tanulmánya alapján,[106] néhány apró kiegészítéssel. A vers szövegében a mitológiai és istennevek (Zeus, Héra, Olympos) mellett két tulajdonnévvel találkozunk: Charaxoséval és Larichoséval, akik mindketten Sapphó fiútestvérei voltak. Charaxosra nézve – ő szerepel a *Fivérek* első sorá-

[102] Obbink 2015.
[103] Obbink 2014b (*ZPE* 189), 34. és West 2014, 7–8.
[104] Obbink 2015, 4–5.
[105] West 2014, 4. és Obbink 2015, 7–9.
[106] Obbink 2014b.

ban – az első és egyben a legfontosabb forrásunk eddig Hérodotos Kr. e. 5. századi történetíró elbeszélése volt. Rajta kívül a hellenisztikus költő, Poseidippos (Kr. e. 3. század) és a geográfus Strabón (Kr. e. 1.–Kr. u. 1. század) említi még Charaxost és – Dóricha néven – a szeretőjét (a lányt Sapphó is így nevezi meg egyik versében). Sapphó két töredékesen fennmaradt költeménye direkt utalást tartalmaz Charaxosra (az egyikben, a most megtalált szöveghez hasonló kontextusban, de nem név szerint említi hajóval járó fivérét). Hérodotos elbeszéli, hogy Charaxos nagyon sok pénzért kiváltott egy Rhodópis nevű egyiptomi hetérát, amiért Sapphó korholta őt a verseiben:

> Rhodópis pedig úgy jutott el Egyiptomba, hogy a szamoszi Xanthés vitte magával. Miután Egyiptomba került, nagy összegért megváltotta a mütilénéi Charaxos, Skamandrónümos fia, Sapphó költőnő fivére, hogy áruba bocsáthassa a testét. […] Az a Charaxos, aki kiváltotta Rhodópist, visszatért Mütilénébe, s Sapphó maró gúnnyal szólt róla egyik költeményében.[107]

Az idézet utolsó mondata szerint a Kr. e. 5. században még ismert volt egy olyan Sapphó-vers, amelyben a költő „maró gúnnyal" említi Charaxos nevű bátyját, amiért egy örömlányra herdálja el a családi vagyont. A megtalált vers szövegében ennek a maró gúnynak ugyan nem találjuk nyomát, ám nem zárható ki, hogy az elveszett versszakokban benne volt. A „Folyton azt mondod, hogy…" kezdetű mondat mögé éppenséggel nagyon is beleférhetett a Hérodotostól említett szemrehányás, amihez jól illeszkedhet az előkerült versszöveg folytatása, a messziről várt fivér megérkezésének esélyeit latolgató beszédpartner ilyenforma „leintése": „mi nem tudhatjuk, hogy és mint lesz Charaxossal – majd az istenek eldöntik. Annyit tehetünk, hogy imádkozunk érte…", stb. Ha a mi Sapphó-versünk elejéről hiányzó sorok valóban tartalmazták ezt a szemrehányást, akkor ez az a vers, amiről Hérodotos beszél. Természetesen az is lehetséges, hogy Sapphó

[107] Hérodotos 2, 135. Muraközy Gyula fordítása.

ezenkívül más olyan verseket is írt, amelyekben a bátyját név szerint említi meg.

Egy másik forrásunk, a Kr. e. 3. századi Poseidippos egyik, Athénaiosnál fennmaradt epigrammájában egy Dóricha nevű hetérát említ:

Dóricha, a te csontjaid már rég álomba merültek –
mint a hajfürtjeid és az az illatos kendő, mibe
egykor a jóképű Charaxost betakartad,
mikor mellé feküdtél, és reggel a boroskupa után nyúltál.
De Sapphó kedves énekének fehér lapjai megmaradnak.
Áldott a te neved, amit Naukratis egészen addig megőriz,
amíg csak a Nílus a sós tengerbe ömlik.[108]

Rhodópis alias Dóricha, Charaxos, végül a helyszín, Naukratis – mind egyeznek a hérodotosi szemelvényben előforduló nevekkel (Hérodotosnál a Rhodópis-történet helyszíne Naukratis). A most felszínre került lelet tehát az első példa arra, hogy Sapphó versében név szerint előfordul a költő valamelyik fivére (sőt, mindjárt kettő). A „*Fivérek*"-költemény szövege, szituálása, narrációja teljes mértékben konzisztensnek látszik a költő bátyja nevének ókori előfordulásaival, illetve a rá tett utalásokkal (ideértve a korábban ismert Sapphó-szövegeket is). Mindebből erős bizonyossággal megállapítható, hogy a „*Fivérek*" esetében egy „új" Sapphó-verssel van dolgunk. Röviden összefoglalva: a versbeli Charaxos tehát Sapphó bátyja, az utolsó versszakban említett Larichos pedig az öccse, „aki ha majd felnő", „mindent rendbe hoz".

A másik költeménynek, ugyancsak Obbink nyomán, a „Kypris-vers" munkacímet adtam. Vérbeli Sapphó-versnek látszik, egy viszonzatlan szerelem költői dokumentumának. Kypris Aphrodité, a szerelemistennő egyik nickje, ami az istennő születési helyére, Ciprus (görögül Kypros) szigetére utal, és annyit tesz, hogy „Ciprusi (Istennő)". Ez a költemény a „Fivérek"-nél sokkal rosszabb állapotban maradt fenn. Annyi ránézésre is biztosan tudható, hogy a vers legalább négy strófából áll, és az is valószínű, hogy a költemény ott kezdődik,

[108] Athénaios, 13.596cd, saját fordítás.

ahol a papiruszleletünk szövege (az eleje nem veszett el, mint a másik versnek). A Kypris-vers a „Tarka trónodról, ravasz istenasszony" sorral induló, „Aphrodité-himnuszként" is ismert Sapphó-költeménnyel mutat nem csupán tematikai, hanem hangulati és stílusbeli rokonságot. Ahogyan a *Fivérek*, ez is sapphói strófában íródott (három sapphói + egy adóniszi sor). A hiányos sorokat a fordításban a papiruszlelet alapján rekonstruált szövegállapot szerint rendeztem el.

További érvek Sapphó szerzősége mellett a versmérték, a nyelvezet, az aiol nyelvjárás használata, valamint egyes jellegzetesen „sapphói" nyelvi megoldások. Ezen túlmenően a papiruszlelet fizikai állaga és a használt tinta vegyelemzése, továbbá paleográfiai megfontolások is kizárják a hamisítás lehetőségét – fejtegeti Obbink.[109]

Hagyjuk az új Sapphót is szóhoz jutni! A *Fivérek* és a *Kypris* másodjára szólalnak meg magyarul.[110] A fordításhoz az Obbink által a *Zeitschrift für die Papyrologie und Epigrafik* 189. (2014) számában közölt szöveget használtam, Martin L. West, Dirk Obbink és mások kiegészítéseivel[111]

[109] Obbink 2014a, 2–3; 2014b, 32–34, 35–39; 2015, 4–10.

[110] Ezek a fordítások először az *Irodalmi Jelen* 2014. XIV., 154–155. számában jelentek meg (131–133). A *Fivérek*et Tuhári Attila is lefordította még ugyanebben az évben egy rövid tanulmány kíséretében (Tuhári 2014).

[111] Obbink 2015 és Ferrari 2015.

Τῶν Ἀδελφῶν

Πάτρος (e.g. ἀμμέων …)
[---]
[ˉ ˘] Λα[ριχ-
[ˉ ˘] σέ, μᾶ[τερ.
ἀλλ' ἄϊ θρύληcθα Χάραξον ἔλθην
νᾶϊ cὺμ πλέαι· τὰ μέṇ, οἴọμạι, Ζεῦc
οἶδε cύμπαντέc τε θέοι· cὲ δ̣' οὐ χρῆ
ταῦτα νόειcθαι,
ἀλλὰ καὶ πέμπην ἔμε καὶ κέλ[[η]]`ε΄cθαι
πόλλα λ̣ίccεcθạι βαςίλ̣ η α ν̓Ἥ̣ραν
ἐξίκεcθαι τυίδε cάαν ἄγοντα
νᾶα Χάραξον,
κἄμμ' ἐπεύρην ἀρ̣τ̣έμεαc· τὰ δ' ἄλλα
πάντα δαιμόνεςcιν ἐπ̣ι̣τρόπωμεν·
εὐδίạι̣γὰρἐκ μεγάλαν ἀήτạṿ
αἶψα π̣έ̣λ̣ọ ν ται·
τῶν κε βόλληται βαcίλευc Ὀλύμπω
δαίμον' ἐκ πόνων ἐπάρ{η}`ω΄γον ἤδη
περτρόπην, κῆνοι μάκαρεc πέλονται
καὶ πολύολβοι.
κ̣ἄμμεc, αἴ κε τὰν κεφάλ̣ạν ἀέρρη
Λάρ̣ιχ οc καὶ δήποτ' ἄνη̣ρ γένηται,
καὶ μάλ' ἐκ πόλλ[[η]]`αν΄ βαρυ θ̣ύ̣μιά̣ν κεν
αἶψα λύθειμεν.

Fivérek

Lányka voltam még; apa sírja szomjan
itta forró könnyem… A tisztelet ma
szép Larichost érje, a borkitöltőt.
Kedves anyám, te
folyton azt mondod, hogy a jó Charaxos
megrakott hajón jön el. Azt hiszem, Zeus
az, ki tudja ezt, meg az istenek; te
erre ne gondolj.
Jöjj el inkább majd velem: én imával
kérlelem Hérát, a nagy égi úrnőt,
hogy Charaxost és a hajót segítse
révbe vezetni,
s minket ő épségbe' találjon otthon.
Ám a többit bízzuk az istenekre;
mert a szélvész gyorsan elül s utána
csendes a tenger.
Zeus, Olympos nagy fejedelme hogyha
daimónnal segít valakit, ha balsors
érte – az szerencse kegyeltje: szépen
s boldogan élhet.
S majd ha felnő egyszer a kis Larichos,
és ha végre férfiu lesz belőle –
akkor aztán megszabadít a súlyos,
sűrü bajoktól.

Κύπριc

πώc κε δή τιc οὐ θαμέωc ἄcαιτ̣ο,
Κύπρι δέ̣c̣π̣ο̣ι̣ν̣’, ὄττινα [δ]ὴ̣ φίλ[είη
αἰ] θέλοι μάλιcτα πά̣λ̣ι̣ν κά̣λ[εccαι;
τὰν ὀνέχησθα
[__]
παρκάλεισά μ› ἀλεμάτως δαΐσδην
ἰμέρῳ λύσαντι γόν›, ὤ̃μ›, ἔ̆μοί[γε
τᾶς ἀλαθείας νόμιμ› οὐ περήσειν
φαίνε› ἐραίσαι

        σέ, θέλω
το παθη
αν, ἔ̆γω δ› ἔ̆μ› αὔ̃ται
        τοῦτο   σύνοιδα
βρότοις

Kypris

Hogy ne fuldokolna a szívem annyit,
Kypris úrnő! Másvalakit szerethet,
mást akar most hívni magához újra…
Ezt te akartad:

hogy hiába, kínnal epedjek érte.
Térdem ernyed, jaj, de te nem ragyogsz rám,
nem segítsz, mikor szerelemben égek,
célom elérni.

………………..téged, akarok ………….
….…………..szenvedek ettől……………..
……………………………….de én vagyok
……………jól tudom én ezt……..
…………..a halandók………..

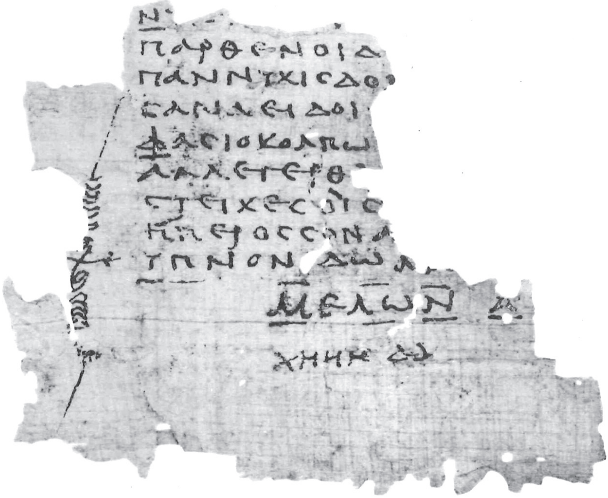
A *Kypris*-vers Obbink által elvégzett kiegészítése:

πώ {ς}κε δή τις οὐ θαμέω̣ς̣ἄςαιτο̣,
Κύπρι δέςπ̣ο̣ι̣ν̣ʼ,ὄτ̣τ̣ι̣ν̣[α δ]ὴ̣φιλ̣[είη
καὶ] θέλοι μάλιστα π̣ά̣λ̣ι̣νκάλ̣[εςςαι;
πόθ]ον ἔχηςθα
παρ]κ̣ά̣λοιςα̣μʼ λεμά̣τω̣ς̣δα̣ΐ̣ς̣δ̣[ην
ἰμέ]ρω λύ{ι̣}ςαντι γόνω̣μ ε ̣–[×
̣ ̣–]α̣α̣[̣]μ̣ο̣[ ]πέρης[θα
̣–]ν ε ̣ερ ̣[– ̣ ̣] – ̣ ̣

A sorvégi kiegészítéseket a] illetve [, a sorközieket a […] mutatják. A pontozott betűk a papirusz sérülése miatti utólagos kiegészítéseket jelölik (ez a gyakorlatban lyukat vagy olvashatatlanná kopott felületet jelent). Ezek nagy száma jól mutatja a szöveg romlott állapotát, ami különösen a második strófától kezdve reménytelenné teszi a szöveg rekonstrukcióját.

Lássunk egy másik papirusztöredéket! Ez a lelet őrizte meg az „alexandriai kiadás" I. könyvébe felvett költemények számát (vigyázat: ez tehát nem a most előkerült Sapphó-töredék!).

Így néz ki tehát egy Egyiptomból előkerült, 1500-2300 évvel ezelőtt megírt papiruszlap. A töredék végén ezt olvassuk (zárójelben a kiegészítés): (στίχοι τοῦ) μελῶν Α΄ ΧΗΗΗΔΔ, „a Dalok I. Könyvének 1320 sora". Az ókori görögök betűkkel írták a számokat, felső, illetve alsó vesszővel jelölve a helyiértéket, így A' = 1. Mivel az Első könyv sapphói strófában írt költeményeket tartalmazott, a sorok számát 4-gyel elosztva megkapjuk a versszakok számát: 330. Az új töredék hét „használható" versszakot tartalmaz, továbbá még két igen hiányos állapotban fennmaradt strófát, ami összességében +36 sort jelent (–3, mert a Kypris-vers végén álló „…… a halandók….." sortöredék feltehetően egy újabb strófa első sora, ami után a papirusztöredék megszakad). Az első könyv eddigi 29 versszakához most 7 új strófa jött, amelyek közül 5 teljesen ép (ami a 2014-es leletet megelőzően előkerült Sapphó-versek többségéről nem mondható el), kettő kiegészítésekkel értelmezhető. Egy nagyrészt teljes költeményt



2. kép

Papyrus Oxyrhynchus. 1231 Fr. 56.
Az egyiptomi Oxyrhynchusban felfedezett, a Kr. u. 2. századból való papirusz töredékeket őrzött meg Sapphó hellenisztikus kori kiadásának I. könyvéből.

is kaptunk (Sapphónak eddig összesen két vagy három verse maradt fenn ehhez fogható állapotban).

Végül azt kérem a kedves Olvasótól, amit a tanítványaimnak is mindig a lelkére szoktam kötni: ne adjon hitelt – vaktában és biankó csekken – a Sapphóról szőtt kritikai és értelmezői mendemondáknak, ideértve természetesen az itt olvasható méltatásokat is. Kérem az Olvasót, ne higgye el, amit mások mondanak Sapphóról, inkább ellenőrizze, igaz-e, amit hall (olvas). Ez magától értetődő kérésnek látszik – amit azonban nem mindig könnyű teljesíteni. Kicsit parafrazálva Kierkegaard Mozart *Don Giovanni*jára vonatkozó velős intelmét: olvasd, olvasd, olvasd Sapphót!

A „*Fivérek*" görögül a YouTube-on:

https://www.youtube.com/watch?v=GdMnNSuAW1g

MÁSODIK RÉSZ

Kiűzetés. Utazások, alvilágjárások

DEINOS: AZ ÉRTÉKEK TRAGIKUS ÁTÉRTÉKELÉSE

Az Antigoné *első stasimonja*

> Mert mi a szabadság! Hogy tudjuk ön-felelősségünket akarni. Hogy a distanciát, mely távol tart minket egymástól, tartani tudjuk. Hogy a fáradásokkal, ridegségekkel, a nélkülözésekkel szemben – magával az élettel szemben – közönyösebbek leszünk. Hogy készek vagyunk ügyünknek embereket áldozni, magunkat is beleértve ezek körébe. A szabadság azt jelenti, hogy a férfias, a háborútól s a győzelemtől boldog ösztönök uralkodnak más ösztönök, például a „boldogság" ösztöne felett. A *szabaddá vált ember,* mennyivel inkább, mint a *szabaddá vált szellem,* lábbal tapod a jól-érzet, az ily közérzet megvetendő fajain, melyekről a szatócsok, keresztények, tehenek, nők, angolok és más demokraták álmodnak. A szabad ember *harcos.* — Mi szerint mérődik a szabadság az egyes embernél, csakígy a népeknél? Amaz ellenállás szerint, mely legyőzendő, a fáradás szerint, amibe az kerül, hogy *felül* maradjunk. A szabad emberek legfentebb típusát ott kellene keresni, ahol mindenkor a legmagasabb fokú ellenállást kell legyőzni: ötlépésnyire a zsarnokságtól, közvetlenül a szolgaság veszélyének küszöbén.
>
> Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya*

Antigoné mindannyiunk jó ismerőse – ha máshonnan nem, a középiskolai magyarórákról: a „testvéri szeretet drámája" emberemlékezet óta kitüntetett helyet foglal el a tananyagban. Lehet-e még újat mondani róla? Lehet-e még hozzátenni valamit az emberfelettien bátor, testvéréért a saját életét habozás nélkül feláldozni kész hősnőről el-

hangzottakhoz?[112] De vajon az *Antigoné*t, Sophoklés tragédiáját ismerjük-e? Nézzük meg az *Antigoné* e különös mondatát: „sok van, mi *csodálatos*, de az embernél nincs semmi *csodálatosabb*"? Vajon kire, vagy mire vonatkozik ez a mondat?

Kire vonatkoznék, ha nem Antigonéra? Hiszen „a költő itt azt mondja, hogy…". Az értelmezői sors különös fintora (vagy a műértelmezőre leselkedő drámai irónia?), hogy bár az alább olvasható interpretáció arra törekedik, hogy kizárja ezt a – sematizáló – olvasatot, mégsem tévedne nagyot, aki az *Antigoné* első álló kardala (stasimonja) elején két alkalommal is előforduló melléknevet – e fejezet főszereplőjét – a dráma hősnőjére és tettére vonatkoztatná. Kinek ne vívná ki feltétlen *csodálatát* Antigoné megalkuvás nélküli eltökéltsége, amellyel a Thébai ellen támadó Polyneikés temetését – ha csak szimbolikusan is (a leány földet szór a holttestre) – véghezviszi?[113] Ki ne *csodálná* önfeláldozását, szilárd jellemét, magasztos erkölcsi alapelveit? Az *Antigoné* című tragédiát azonban mégsem (ezek az) erkölcsi alapelvek tartják működésben – szerencsé(nk)re, mint ahogy egyetlen olyan műalkotást sem, amelynek szerzője ad magára.

A kardal értelmezéséhez a legfőbb kulcsot a stasimon kezdőmondatában két helyen is hangsúlyos pozícióban álló *deinon* melléknév adja a kezünkbe. Az eredetiben a kardal első mondata így hangzik:

Polla ta deina kúden an-
thrópú deinoteron pelei

[112] Antigoné öngyilkossága sem a szándékán, sem a szándéka végkimenetelén nem változtat. Kreón végül megmásítja döntését, ám a Polyneikés eltemetését megtiltó parancs feloldása késve érkezik meg. Ennek a késedelemnek az a dramaturgiai szerepe, hogy megágyazzon Kreón bukásának, ugyanakkor nem érinti Antigoné áldozatvállalását: ő meghozta az áldozatot, és végül azt is sikerült elérnie, hogy a fivére ne ex-lex, hanem törvényes végtisztességben részesüljön.

[113] A darab kontextusában a földszórás ekvivalens a temetéssel. Antigonét a földszórásért tartóztatják le.

A magyar műfordítások többsége az idézett fordítás szellemében – kisebb-nagyobb, a lényeget nem érintő eltérésekkel – adja vissza az első stasimon kezdőmondatát. A fordítók közül egyedül Ratkó József érzett rá az első stasimon kezdőmondatának különös (*deinos*) többértelműségére: „Sok szörnyű csodafajzat van, / s köztük az ember a legszörnyebb."[114]

„Az emberről szóló himnusz" felé elmozduló értelmezés és az ezt támogató fordítás nem hungarikum, a modern európai nyelveken készült fordítások nagyobbik részében is visszaköszön. Az *Antigoné*-fordítások és -kommentárok egy másik részében a hagyományosan *csodálatos*nak fordított *deinon* másfajta, a szó eredeti jelentésrétegéhez visszanyúló értelmezése kap teret. A *deinos* melléknév jelentéstartománya a „félelmetes, megdöbbentő, ijesztő, rettenetes, szörnyű; amitől félni lehet, veszélyes; rossz, gyászos, siralmas; erős, hatalmas; rendkívüli, különös, furcsa, bámulatos; ügyes valamiben" szemantikai skála mentén helyezkedik el,[115] és etimológiailag a „félelem, ijedtség, ok a félelemre, félelem felkeltése" jelentésű *deos* főnév származéka, amely a szanszkrit *dvesti* „utál" igére megy vissza. Ha az elmúlt száz-százhúsz év folyamán az angolszász és német nyelvterületen megjelent *Antigoné*-szövegkiadások és -fordítások alapján vázlatosan áttekintjük az első stasimon elején (332–333. skk.) előforduló *deinon* melléknév értelmezéstörténetét, képet alkothatunk a szó szemantikai potenciáljáról.

Lewis Campbell 1871-es Sophoklés-kiadásában a *deinon*-t „csodálatos"-nak fordítja: „Minden csodálatos dolog legcsodálatosabbika az ember."[116] Szerinte az *Antigoné* első stasimonjában „a *deina* a korábban érvényes »félelmetes« jelentés felől a későbbi »okos« felé haladó jelentésfejlődés átmeneti szakaszában van: »csodálatos« vagy »hatal-

[114] Szophoklész: *Antigoné*. Ford. Ratkó József, Nagykálló, [Nagykállói Városi Könyvtár], [1994]. Idézi Polgár 2012.

[115] *GyKT*, 223.

[116] „Most wonderful of wondrous things is man." Sophocles: *The Plays and Fragments*. Ed. L. Campbell, Oxford, Clarendon Press, 1871, I, 427. (Amennyiben külön nem jelzem, a továbbiakban az idézeteket a saját fordításomban közlöm.)

mas«" jelentésben.[117] Sir Richard C. Jebb Cambridge-ben 1888-ban megjelent, számos kiadást megért *Antigoné*-kommentárjában az első stasimon *deinos*-át egyértelműen „csodálatosnak" értelmezi,[118] a stasimon kezdőmondatát pedig így fordítja le: „Sok csoda van, és egyikük sem csodálatosabb az embernél."[119] Adolf Wilbrandt 1903-ban *gewaltig*nak („hatalmas, lenyűgöző, óriási") fordítja,[120] és 1908-ban Anders Bjørn Drachmann is hasonló szellemben értelmezi a *deinon*t.[121] 1934-ben Paul Friedländer amellett érvel, hogy bár a *deinos* jelentése lehet „csodálatos", a görög irodalomban sokkal gyakoribb a „szörnyű" tővel összefüggésbe hozható jelentés, és a szót Sophoklés is ebben az értelemben használja.[122] Eilhard Schlesinger szerint a *deinon* az ember képességeire vonatkozik.[123] A 20. század közepétől, az Új Kritika megjelenésével a Sophoklés-kutatásban előtérbe került a *deinon* kétértelműsége, és ekkortól kezdett mindinkább teret nyerni az a felfogás, hogy Sophoklés itt a szó összes jelentésének a kiaknázására törekszik. Ezt a nézetet elsőként Robert F. Goheen képviselte: „A[z első stasimon kezdő] verssor[a] az emberben természettől fogva meglévő nagy hatóerővel bíró képességre utal, és [a szöveg] ezt nem pusztán csodálatosként vagy pusztán veszélyesként jeleníti meg, hanem egyszerre mindkettőként."[124] Charles Segal tüzetes vizsgálat alá veszi a *deinon* kétértelmű jelentését az első stasimonban, és felhívja a figyelmet a kétértelműség kulcsfontosságú szerepére a dráma értelmezésében.[125] Bernard Knox arra mutat rá, hogy Sophoklés a *deinos* melléknevet gyakran a hős különös vagy rettenetes vonásának leírására használja.[126]

[117] I. m. 428.

[118] „τὰ deina, wonderful". Jebb (abr. E. S. Shuckburgh) 1990.

[119] „Wonders are many, and none is more wonderful than man." Jebb 1900.

[120] Wilbrandt 1903, 214

[121] Drachmann 1908.

[122] Friedlaender 1934.

[123] Schlesinger, 1936–37.

[124] Goheen 1951, 53.

[125] Segal 1964. Lásd még uő, 1981.

[126] Knox 1964, 23–24. Staley 1985, 561–570, 563 és 563, 5. j. A továbbiakban, ahol a *deinos* melléknév mint jelző kerül szóba, a szótári alakot hozom (deinos);

> A Sophoklés-kardal értelmezésével kapcsolatban felmerülő egyik legfontosabb kérdés a deinos jelentésének a tisztázása. Ez azonban egy nehéz probléma, mivel ez az egyik legnehezebben meghatározható szó a görög nyelvben[127]

– írja Gregory Staley, aki a deinos-t „próteusi szónak” nevezi.[128] Darien Shanske Thukydidésről írt monográfiájában a *deinon*t a tragédia legfőbb jegyeként értelmezi,[129] amely az „önmagán túllépő, a *logos*szal szorosan összetartozó sorscsapásra vonatkozik”.[130]

Az *Antigoné* interpretációtörténetében gyökeres fordulatot hozó, a Sophoklés-kutatást a „szoros olvasásmód” (close reading) következetes alkalmazásával megújító könyvében Goheen – hasonlóan ahhoz, ahogy az első stasimon beteljesíti a közönségben (olvasóban) a *Polla ta deina* … „felütéssel” keltett várakozásokat – nem tesz egyebet, mint hogy maradéktalanul beváltja, amit a címben ígér *(A Study of Poetic Language and Structure).* Nehezen lehetne vitatni Goheen e megállapítását: „E kardal kontextusa legalább két fő, egymástól bizonyos tekintetben eltérő jelentésaspektust tesz lehetővé: az ember *bámulatos képességét* és azt a *különös veszélyt,* amit ez a képesség [másokra, a világra] jelent.”[131] Az *Antigoné* I. stasimonjának 20. századi értelmezői között különleges (és különös, „*deinos*”) hely illeti meg Martin Hei-

ahol a *deinos*szal kifejezett tulajdonságra utaló főnevesült melléknévről vagy konkrétan a stasimon kezdősoráról van szó, a kardalban először előforduló többes számú semleges nemű alakból visszafejtett egyes számú alakot használom (*deinon*), végül a fogalmat jelölő elvont főnevet *deinotés*szal jelölöm.

127 Staley 1985, 563.

128 I. m. 564.

129 Shanske 2009, 69–118. (Ch. 3 „*Deinon,* Logos and the Tragic Question Concerning the Human”). I. m. 169–176 („Appendix II: Pretragic History of *Deinon*”).

130 I. m. 71. („self-exceeding disasters that are intimately bound up with logos”)

131 Goheen 1951, 53 (kiemelés az eredetiben). NB. Goheen e félmondata gyaníthatóan Nietzschére megy vissza. Akárhogyan is, nem mindennapi nyelvi érzékenységre vall, ha valaki „az ember bámulatos képességét” és „azt a különös veszélyt, amit ez a képesség jelent” kapcsolatba hozza egy görög tragédia nyelvi értelemben vett kulcsszereplőjével.

deggert, aki interpretációját ugyancsak e *különös* szó megragadására alapozza. Heidegger Freiburgban 1935 nyarán (időrendben a Friedländer- és Schlesinger-tanulmányok között) tartott egy előadást ezzel a címmel: *A gondolkodói költés mint az emberlét lényegi megnyitása. Szophoklész* Antigoné*ja első kardalának értelmezése három menetben*.[132] Ebben Heidegger a deinont egy főnevesült melléknévvel, az „Unheimliché"-vel („hátborzongatóan otthontalan") fordítja.[133] Értelmezése a görög eredetiben szinte „túlcsordulóan" jelen lévő poliszemantikus jelentésbokor kibontásán alapul. Heidegger fordításából az első két sort idézem magyarul:

> Sok van, mi hátborzongató,
> de az embernél nincs semmi
> hátborzongatóbban otthontalan.[134]

Feltételezésem szerint az első stasimon szövege a *to deinon* és a *deinotaton* – azaz a *deinotés* – pontos értelmét tárja fel a 332–333. sorok – *Polla ta deina kúden anthrópú deinoteron pelei* – értelmező kifejtésével.

[132] Az előadás szövege az *Einführung in die Metaphysik* részeként jelent meg 1953-ban. Heidegger 1983. Magyarul lásd Heidegger 1995a, 74–83.

[133] Heidegger kardalfordításának két magyarítása is létezik: Heidegger 1995b *(Költemények a gondolkodás tapasztalatából),* 61; Heidegger 1995a *(Bev. a metafizikába),* 75–76. Vajda Mihály (H. 1995a) a heideggeri kifejezés („otthontalan") mellé a *deinon* eredeti jelentésének fontos rétegét („hátborzongató") is beemeli, bár az utóbbira a görögnek külön szava volt, az Euripidés *Hippolytos*ában a Hírnök által használt *φρικώδης*, ami szó szerint „borzalmas"-at jelent. (Lásd alább.) Keresztury fordításában (H. 1995b) „félelmetes" áll. Bár ez a fejezet nem fordításkritikának készült, meg kell jegyezni, hogy Keresztury Dezső kardalfordítása helyenként teljesen értelmezhetetlen kifejezésekbe és mondatokba torkollik (például „felülmúlja a hazát", „ne legyen boldogtalan vele a nyáj" – a „tűzhely"-et [der Herd] „nyáj"-nak [das Herde] fordította), aminek oka talán ott kereshető, hogy a fordító nem vette figyelembe az eredeti görög szöveget, és kizárólag Heidegger átköltésére fókuszált.

[134] Heidegger 1995a, 75. A fordító, Vajda Mihály Trencsényi-Waldapfel Imre *Antigoné*-fordítását követi, és csak ott él változtatásokkal, ahol Heidegger fordítása eltér Trencsényi-Waldapfelétől.

Első lépésben tekintsük át a *deinos* melléknév néhány előfordulási helyét. A szó az *Ilias* első énekének 49. sorában fordul elő először:

deiné de klangé genet' argyreoio bioio
rettenetes pengés hangzott, bongott az ezüst íj.[135]

majd 199–200:

thambésen d' Akhileus, meta d' etrapet', autika d' egnó
Pallad' Athénaién: *deinó* de hoi osse phaanthen;

Megdöbbent Akhileusz, megfordult, látta azonnal,
hogy nagy Athéné az: szeme oly *félelmesen* égett,[136]

A *deinos* jelző mindkét helyen az isten megjelenésére (vagy, mint Apollón íja esetében, az isteni jelenlétet közvetítő, az istenhez tartozó tárgyra, az „ezüstíjra"), illetve e megjelenés rendkívüli voltára utal (az első példában Apollón „ezüst íjának *félelmetes* pendülése", a másodikban Athéné „*félelmetesen* izzó szeme" a *deinotés* megjelenési formája). Ha az isten az embernek megjelenik, az mindig különös és megrendítő esemény (*deinon*).[137] Amikor Achilleus hátrafordul, mert *valaki* megragadja a haját, *megdöbben:* egy istennő áll ott (Pallas Athéné). Döbbenetét az istennő „félelmetes" (*deinó*) tekintete váltja ki. Harmadik példánk szereplője nem a *deinos*, hanem egy másik melléknév: a szó szerint „borzasztó" jelentésű *phrikódés.* Euripidés *Hippolytos*ában Théseus felesége, Phaidra beleszeret mostohafiába, a szép, szűzies Hippolytosba, aki azonban visszautasítja őt. Phaidra megvádolja, hogy el akarta őt csábítani, ezért Théseus azt kéri Poseidóntól, hogy ölje meg

[135] Devecseri Gábor ford.

[136] Uő ford.

[137] Földényi 2013. Földényi F. László a vallásos élmény, vagy „istenélmény" mibenlétét kutatja *A Medúza pillantása: a misztika fiziognómiája* című könyvében. Két fejezetben – „Istenélmény és istenhit" (25–49) és „Ki villámlik" (51–84) – az „epifánia pszichológiáját" ragadja meg.

Hippolytost. Poseidón teljesíti a kérést: egy hatalmas bikát küld Hippolytos elveszejtésére. A bika megjelenését – az állat a tengerből jön elő – tengerrengés és föld alatti dörgés kíséri:

enthen tis échó chthonios hós bronté Dios
baryn bromon methéke, *phrikódé* klyein.

Hát ott a föld mélyéről tört elő a hang,
mint Zeusz ha mennydörög, *borzalmas* hallani.[138]

A *phrikódés* melléknév („borzongást/reszketést/remegést keltő", „iszonyú, ijesztő"[139]) a *deinos* szinonimája, amelyhez képest jelentéstöbbletet hordoz: a rettenetet a fiziológiás hatás felől ragadja meg. (*Phrix* = fodrozódás, felborzolódás, lúdbőr; borzongás, remegés; *phrissó* = felborzolódik, fodrozódik, borzad, remeg, reszket.[140]) Erősebb, nyersebb, talán „tapinthatóbb" kifejezés, mint a deinos. Közvetett (vagy közvetített) epifánia ez a szöveghely is: az isten itt nem személyesen, hanem szent állata közvetítésével jelenik meg az embernek; a jelenléte már nem csupán „félelmetes", hanem „iszonyú", „borzalmas".

Tekintsük át most röviden a *deinon* előfordulásait az *Antigoné*ban. Az első stasimont megelőzően az Őr két alkalommal használja a szót:

Ta deina gar toi prostithés' oknon polyn. (243)
Riasztó hírnek hírmondója is riadt.[141]

és

é deinon hó dokei ge kai pseudé dokein. (323)
Nagy baj, mikor legfőbb itész itél balul![142]

[138] Euripidés, *Hippolytos* 1201–1202. Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.
[139] *GyKT,* 1181.
[140] Uo.
[141] Bolonyai 2004. *(Szophoklész drámái)*
[142] I. m. 62.

Ezután következik az első stasimon, amelyben a thébai vének a *különös, megmagyarázhatatlan események kiváltotta rendkívüli helyzetre* reagálnak. Nem tudnak hova lenni a *döbbenettől*. (Jusson eszünkbe egy pillanatra Achilleus döbbenete, ami a *félelmetesen* izzó tekintetű Pallas Athéné megpillantására fogja el a hőst.) A dramaturgia logikája szerint a stasimon azzal indul, hogy a kar a *hirtelen előállt különös szituáció* kommentálásába kezd: „sok *különös* dolog van, de az ember…”. A *deinos* melléknév az *Antigoné*ban összesen 14 alkalommal fordul elő, és egyetlen kivétellel (amikor Kreón inti Teiresiast, hogy „gyalázatosan vesznek olykor bölcsek is” [1046][143]) mindig „félelmetes, szörnyű, ijesztő” vagy hasonló jelentésben. A szó egy számunkra fontos előfordulása még az *Oidipus Kolónosban* 141. sora: *ió, ió, / deinos men horán, deinos de klyein*. („Óh, jaj, szegény! Rossz látni ilyent, rossz hallani is.”[144]). Ha figyelmesen olvassuk az *Antigoné* első stasimonját, azt találjuk, hogy a *deinon* egyik jelentése sem áll meg a szövegben – *önmagában*. Staley az *Odysseia* asztaláról elcsent egyik „aischylosi morzsán” teszteli a *deinos* értelmezési lehetőségeit. A két szöveghely: *Odysseia*, 18. ének, 130–137. és Aischylos, *Áldozatvivők*, 585–592.[145] Az *Áldozatvivők* és az *Antigoné* egy-egy kardalában az *Odysseia* egyik helye köszön vissza, amikor Odysseus megérkezik Ithakába, és koldusnak álcázza magát. Az egyik kérő megszánja őt, és arról elmélkedik, hogy egyszer majd jobb idők is jönnek a mostaninál.

Odysseus így válaszol:

> úden akidnoteron gaia trephei anthrópoio
> pantón, hossa te gaian epi pneiei te kai herpei.
> ú men gar pote phési kakon peisesthat hopissó
> ophr’ aretén parechósi theoi kai gúnat’ oróré;

[143] I. m. 65.
[144] Babits Mihály ford.
[145] I. m. 562–569.

all’ hote dé kai lygra theoi makares teleósi,
kai ta pherei aekazomenos tetléoti thymó.
toios gar noos estin epichthonión anthrópón,
hoion ep’ hémar agési patér andrón te theón te.

Nem táplál ez a föld gyarlóbbat az emberi nemnél,
semmilyen élőt, mely lélegzik s mászik a földön:
nem hiszi, hogy valamely baj is érheti még a jövőben,
míg a nagy istenek áldják s míg mozgatja a térdét:
ám ha a boldog olümposziak már bajba borítják,
bár nemakarva, de tűrő szívvel hordja a sorsát.
Mert aszerint fordul lelkében a földi halandó,
hogy neki míly napot ad Zeusz, emberek, istenek apja.[146]

A „föld táplál” (gaia trephei) kifejezés Aischylosnál, az *Áldozatvivők* második stasimonja kezdősorában tér vissza:

polla men gá trephei
deina deimatón aché

Ó be sok rémeset,
szörny csodát táplál a föld![147]

A két idézet között nem csupán lexikai átfedés van, de a kontextusuk is hasonló: mindkét szöveg közvetlenül azután hangzik el, hogy a hős álruhában hazatért és bosszúra készül. Sophoklés első stasimonjában is találunk lexikális kapcsolatot Odysseus fenti szavaival: az *uden akidnoteron … anthrópoio* (130, „semmi gyarlóbb az embernél”) szavak közeli hasonlóságot mutatnak a Sophoklés-kardal elején álló kifejezéssel: *kúden anthrópú deinoteron.* – „Sok van, ami félelmetes

[146] *Odysseia*, XVIII 130–137. Devecseri G. ford.
[147] *Áldozatvivők*, 585–586. Uő ford.

(*polla deina*), még sincs (*kúden*) félelmetesebb az embernél (*anthrópú deinoteron*)"[148] (332–333[149]).

Sophoklés *deinon*ja tehát nemcsak Aischylos deinonjával lép dialógusba, hanem Homéros *akidnon*jával is. Az *Áldozatvivők*ben a *deinon* jelentése (az utána álló *deimatón* miatt, de a kardal egész kontextusa alapján is) az alapjelentésnek megfelelően „rettenetes", és a következő strófában a férfi még rettenetesebb, még inkább *deinos* (ha tetszik: deinoteros, középfok, mint Sophoklésnál). Sophoklés az első stasimonban az ember civilizációs eredményeinek felsorolásával azonban mintegy „kiigazítja" Aischylos negatív árnyalatú *deinon*ját. A kardal záróstrófája annak kimondásával, hogy az ember *deinotés*ének következménye nem mindig csodálatos, megkérdőjelezi a *deinon* „rettenetes" *vagy* „csodálatos" jelentését. A problémára a szakirodalom alapvetően két különböző megoldást kínál: 1. A *deinos* kétértelműségének hangsúlyozásával mindkét jelentés („rettenetes", illetve „bámulatos") mindig érvényes. 2. Önmagában a *deinos* nem jelent sem „ijesztőt", sem „bámulatosat". Schlesinger szerint Sophoklésnél a *deinotés* az értelem, az embernek az a *képessége*, amelynek révén keresztül tudja vinni szándékait és törekvéseit, ennek megfelelően – Aristotelésnek a *Nikomakhosi etiká*ban kidolgozott *deinotés*-fogalmához hasonlóan – etikailag nem értelmezhető.[150]

A *deinos* szó Sophoklés kardalában a deinosként jellemzett konkrét személy karakterének, illetve az általa alkalmazott *deinotés*szel elérni kívánt céloknak megfelelő jelentést vesz fel. A szónak ezt az értelmezését erősíti fel – érvel Staley –, ha Sophoklés deinosát úgy tekintjük, mintha a Homérosnál szereplő *akidnos*ra lenne kicserélve.[151] Odysseus szerint az ember *akidnos,* mert az istenek teszik azzá, ami; Sophoklésnél az ember *deinos*, mert a saját erejéből az, aki. Aischylos

[148] Staley szerint, mivel mind az *Odysseia*, mind az *Antigoné* hivatkozott helye kapcsolatba hozható az *Áldozatvivők*kel, kevéssé valószínű, hogy a szöveghelyek közötti egyezés a véletlen műve lenne. Staley 1985, 563.

[149] Keresztury Dezső fordításában a *deinon* „félelmetes", Vajda Mihályéban „hátborzongatóan otthontalan" – ahogy erről fentebb már esett szó.

[150] Schlesinger, 63.

[151] Staley 1985, 564.

kardalában az ember, aki maga hozza a fejére a romlást, a szónak „ijesztő", „rémisztő" értelmében deinos. Ám ha az ember a *deinotés*át önmaga kiteljesítésére használja, ahogy Sophoklés kardalában bizonyos körülmények között erről van szó, méltán nevezhetjük őt „bámulatosnak".[152]

Az *Áldozatvivők* második stasimonjával összehasonlítva, ahol a föld, a tenger és az ég félelmetes dolgokat szül (és a rá következő antistrófa még ennél is rémisztőbbnek írja le az embert), az *Antigoné* első stasimonja alapvetően másnak mutatja be az ember és a természet kapcsolatát. Az emberhez mérhető dolgok, mint a föld és a tenger, már nem a félelem forrásai: megszelídítette őket *deinotés*ával az ember. Az *Áldozatvivők*ben a kar ezt a felfogást képviseli: „A föld, a tenger és az ég ijesztő; az ember ugyanennyire ijesztő, ha ugyan nem ijesztőbb." Az *Antigoné* első stasimonja azonban ekképp gondolkodik az emberről: „A föld és a tenger ijesztő és bámulatos, ám az ember ijesztőbb és bámulatosabb ezeknél, mert félelem nélkül képes szembeszállni velük, meg tudja szelídíteni és uralma alá tudja hajtani őket."[153]

Sophoklés kardalában az ember az állatokkal összehasonlítva nem gyámoltalanabb (mint az *Odysseiá*ban), és semmi esetre sem fogható hozzájuk bujaságban és félelmetességben (*Antigoné,* 342–352). Az első stasimon embere, ahelyett hogy az állatokhoz lenne hasonló, azok ura lett földön, tengeren és a levegőben. Okossága az állatok oktalanságával van szembeállítva, civilizációja a vadságukkal. Nem visel igát, mint amazok, hanem, épp ellenkezőleg, ő helyez igát a ló és a bika nyakába. Aischylos stasimonjával ellentétben, ahol az emberi elme (phronéma) legfőbb tulajdonsága a vakmerőség és a büszkeség, fennhéjázás, Sop-

[152] Lásd Shanske 2009, 170. Shanske *deinotés*-értelmezéséhez vö. „Megáldva a mesterség fortélyaival / Tör a jóra s a rosszra." *Antigoné* 365–367, Mészöly Dezső ford. Sajnos a magyar szöveg az eredetihez képest veszít erejéből (és terjedelméből: az eredeti három sorát a fordítás két sorban adja vissza): *sophon ti to méchanoen / technas hyper elpid' echón, / tote men kakon, allot' ep' esthlon herpei.* Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása közelebb visz az eredetihez: „Ha tud valamit valaki, / Mesteri bölcset, újszerűt, / Van ki a jóra, van, ki gonoszra tör vele." Heidegger 1995a, 75).

[153] Staley 1985, 566.

hoklésnál a *phronéma* az emberi értelem gyorsaságát és nagyszabású voltát büszkén hirdető *anemoen* („szélsebes") jelző kíséretében jelenik meg. Aischylosnál a férfi fennhéjázó, a nő buja, a kettő együtt pedig *synnomús*, azaz „együtt-lakik" az ember elpusztításával. Sophoklés talán ezekre a szavakra utal, amikor az emberrel kapcsolatban *astynomús orgás*t, „városépítő hajlandóságot" említ. Az emberi együttélést elpusztító szenvedélyeket felváltja az emberi együttélést lehetővé tévő viselkedés.[154]

A sort lehetne még hosszasan folytatni, de ennyi elegendő annak illusztrálására, hogy a deinos-ban benne rejlő ambivalencia miként jelenik meg, hogyan tölti föl az *Antigoné* első stasimonjának kezdőmondatában álló deinont, és hogyan jelöli ki ezzel a lehetséges jelentések útját a stasimon egészében.

Térjünk rá az első stasimonra! A kardal kezdőmondata a maga váratlanságával és szokatlanságával, amitől maga a mondat is némiképp *deinos* színezetet kap, erőteljes hermeneutikai kényszert teremt; mintha ezt a kérdést szegezné nekünk: „no, mi lehet akkor ez a *deinon*?"

Dióhéjban az első strófapár (strófa és első ellenstrófa): „*Ez* a szürke tengeren átkel stb., a Földet (anyaföldet, *Gé*-t, *Gaiá*-t) gyötri" [1. strófa]. Az égi és tengeri állatokkal ugyanazt teszi, mint a tengerrel és az anyafölddel: túljár az eszükön, kibújik [a viharos hullámok közül], túljár mindannyiuk eszén, túltesz mindannyiukon.

A kar elmondása szerint a földön létezők között van egy bizonyos fajta létező, amely minden más létezőnél eredményesebben, hatékonyabban „hozza" a létezők e fajtájába tartozó elemek legfőbb tulajdonságát, amit én itt *deinotés*nak nevezek, és ez a létező az ember. Az első stasimon első fele – az első strófa és ellenstrófa – egy *deinon*-katalógus, azaz a fontosabb deinonok seregszemléje olyképpen, hogy a legfőbb *deinon* – a deinotaton – konfrontálódik a többi *deinon*nal, és uralma alá hajtja őket. A deinotaton *deinotés*e mértékét a szöveg a görög ember számára talán legszembetűnőbb módon félelmetes *deinon*nal, a téli vihartól megzabolázhatatlanná vált tenger megzabolázásával érzékelteti. Mindegyik deinon leírásában a „zabolázhatatlanság", „fé-

[154] I. m. 568.

kezhetetlenség" mint legnagyobb közös osztó jelenik meg; a *deinotaton* minden, eredendően megzabolázhatatlan deinont képes magának megzabolázni. NB. a bika (*tauron*) eredendően „el nem fáradt, friss erőben van" (*akméta,* 354), a Föld (*Gá*) „fáradhatatlan" (*akamatan,* 338), és mindkettőt az ember „fárasztja", azaz „tanítja meg fáradni", *apotryetai* oly módon, hogy megfosztja őket eredendő (meg)zabolázhatatlanságuktól és az ebből fakadó szabadságuktól, azaz határt szab nekik. A 351. sorban álló igét illetően (hogy ti. mit csinál az ember a bozontos sörényű lovakkal és a hegyi bikákkal) a nehezen értelmezhető kézirati hagyomány helyett a szövegkiadók két megoldás között ingadoznak: Jebbnél és Storrnál, Dawe Teubner, illetőleg Lloyd-Jones – Wilson oxfordi kiadásában az *ochmazetai*[155] („megragad"), Mark Griffith kommentáros kiadásában a *hypagageto*[156] („hatalma alá hajt, leigáz") áll. Mindkét ige ún. indirekt-reflexív mediális alak. A görögben a mediális igenem átmenetet képez a cselekvő és a szenvedő ige között, „azt hangsúlyozva, hogy az alany a cselekményt a maga számára (saját érdekében) hajtja végre".[157] Magyarán: az ember, minden *deinon* közül *deinotaton*ként, képes arra, hogy *megfékezze magának* az eredendően megfékezhetetlen deinonokat, azaz a világ létezőit – a tengert, a földet, a levegőben, vízben és a földön élő összes állatot, valamint a betegségeket.

Vajon arra is képes-e a rettenetes lények e legrettenetesebbike, hogy *saját magát* megzabolázza? Ez a kérdés az első stasimonban expressis verbis nem kerül ugyan elő – de vajon nincs-e mégis ott a Kreónnal lefolytatott vitákban? Első látásra ez a kérdés Antigonéval kapcsolatban is felmerülhet, hiszen – Kreónhoz hasonlóan – ő is hajlíthatatlan abban, amit az eszébe vett. Ez a párhuzam azonban ebben a formában félrevisz, hiszen Antigoné tettét és szándékát illetően bajos lenne „fékezhetetlenségről", „zabolázhatatlanságról" beszélni, az „elvakultság" pedig az ő esetében végképp nem adekvát kifejezés. Kreón esetében

[155] Jebb, i. m.; Storr 1912; Dawe 1975–1979 (Teubner); Lloyd-Jones–Wilson 1990 (Oxford: OCT).

[156] Griffith 1999.

[157] Bornemann 1999, 215.

azonban más a helyzet. Erről majd a későbbiekben lesz szó; egyelőre elegendő itt annyit megjegyezni, hogy a Sophoklés által szívesen alkalmazott drámai vagy tragikus irónia hatékony működtetésének az *Antigoné*ban fontos eszköze ez a ki nem mondott, de költőileg erőteljesen indikált, a költői szöveg leple alatt értő kézzel irányított gesztus, amely éppen kimondatlansága által hat, azáltal hogy – hasonlóan az embert olykor meglepő nagy gondolathoz – hirtelen és nagyot „üt", döbbenetet keltve, görögül *deinotés*t. Az ember tehát az összes többi döbbenetes jelenségnél is döbbenetesebb (dolgokra képes) – azaz „maga a döbbenet", hogy a mai közbeszédből vett stílusfordulattal éljünk.

A latin *impotens* melléknevet, amelynek eredeti jelentése „erőtlen", „gyenge", „tehetetlen", a klasszikus kor költői gyakran használják „impotens sui" (nem ura önmagának) értelemben, ami valójában „féktelent", „zabolátlant" jelent. Két példa erre a római költészetből: „Aquilo impotens" („a féktelen Aquilo", Horatius, *Carm.* 3, 30, 3) és „impotentia freta" („féktelen tenger", Catullus, 4, 18). A horatiusi gondolathoz hasonlóan Nietzsche több helyen az önuralom hiányát, az önmagán való uralkodás képességének hiányát tartja a legnagyobb emberi fogyatékosságnak (ennek ellentétét pedig a legnagyobb emberi kiválóságnak).[158] Az első stasimonban felvetett nagy kérdés tehát az, hogy az összes „impotens sui" *deinon*on úrrá lenni képes deinotaton vajon önmagán is képes-e úrrá lenni? Vagy pedig ő is csupán egy a sok *deinon* közül, amelyek kicsapnak medrükből, mint az első kép viharos tengere? Különbözőképpen reflektál hát a thébai vének kara Antigonéra, illetve Kreónra. A szöveg először mintha inkább Antigonéval „foglalkozna", ám ahogy haladunk előre a darabban, a problémát, amelynek a megoldása egyre sürgetőbbé kezd válni (Teiresias is azért megy el Kreónhoz, hogy figyelmeztesse erre), nem Antigoné,

[158] Nietzsche 1997a. *(A vidám tudomány),* Negyedik könyv, 339. Uő, 2003. (*Ecce homo – Miért vagyok én olyan bölcs,* 6) : „A gyöngeségből született ressentiment épp a gyöngének árt a leginkább – ellenkező esetben egy gazdag természet, egy túlcsorduló érzés az előföltétele, olyan érzés, amely fölött az önuralom megőrzése már-már a gazdagság bizonyítéka" (i. m. 24–25). Lásd még uő, 2001 *(Nietzsche contra Wagner. Egy pszichológus periratai).*

hanem Kreón jelenti. Hiszen Antigonéra nézve arra a kérdésre, hogy képes-e a deinotaton arra, hogy úrrá legyen önmagán, mederbe terelje magát, megkapjuk a választ: igen. Ahhoz azonban, hogy Kreón fékezhetetlenségét, zabolázhatatlanságát meg lehessen állítani, mederbe lehessen terelni, egy olyan – e fékezhetetlenség révén mozgásba hozott – folyamatnak kell lezajlania, ami Antigoné halálán kívül Kreón saját háza népe pusztulását is magával vonja. Az „impotens sui" Kreón csak akkor jut el önmaga megzabolázásához, amikor már késő. Az első stasimon szövege a deinonról éppen azt a kérdést segít feltenni, hogy képes-e az ember (Antigoné, Kreón) önmaga megzabolázására.[159] Ez a *vihar* toposzának is a jelentősége, lásd Horatiusnál máshol is (például a *Carm.* 3. 30 mellett még 2. 10: „Auream quisquis mediocritatem […] neque dum procellas […] nimium premendo litus iniquum"). Az első stasimon a költői nyelv alkalmazásával *kifejti* az ember és a világ „megzabolázhatóságának" problémáját, továbbá felteszi a kérdést, hogy az ember mihez kezd a *deinotés*e révén hozzá került hatalommal. Ezzel megint csak Kreón problémájához – Kreónhoz mint problémához – érkeztünk el. Mintha a drámai cselekményt és a drámai konfliktust működtető főszólam mellett, azzal egy időben egy más természetű, más hangzásvilágot képviselő hangszer vagy hangszercsoport egy másik szólamban is megszólaltatná a darab témáját, de máshonnan indulva és más úton haladva, mégis ugyanoda érkezve meg, mint ahova a főtéma is megérkezik. Az „impotens sui" Kreón mint az (ugyancsak horatiusi) „integer vitae scelerisque purus"[160] ellenpontja jelenik meg. Haimón Kreónnal folytatott vitájában (712–717) a szárazföldi és a tengeri vihar példájával érvel a helyes arányt, illetve mértéket megtaláló értelem mellett. A horatiusi arany középút versbéli hajósát

[159] Természetesen nem arról van szó, hogy a thébai vének ezt gondolják, de nyíltan, fennhangon nem merik kimondani stb., hanem inkább arról, hogy a kar szavai a nézőben valami módon életre kelnek, érzéseket, gondolatokat ébresztenek, és ahogy a darab a végkifejlet felé halad, ezek a gondolattöredékek valamiféle konzisztens képpé állnak össze, ami által az addig homályos részletek megvilágosodnak. Ezért tud hatni a „drámai irónia" is.

[160] Horatius, *Carm.* I, 22, 1. („bűntelen lelkű, makulátlan ember" – Bede Anna fordítása)

a költő a *vihar* elkerülésére inti azzal, hogy ne hajózzon se túl közel a parthoz, de túlságosan a nyílt tengerre se tartson.[161] (Tekinthetjük ezt akár a daidalosi intés egy variációjának is, ami, mikor elhangzik, az elkerülhetetlen bukást vetíti előre.) Horatiusnál az arány, a mérték megtartása középponti kategória. Haimón hasonlata a „vitorláit megfeszítő, a szélviharban menthetetlenül felboruló hajósról" mintha az I. stasimon *deinos anthrópos*át idézné meg, aki azonban nem „szeldeli át a ködbevesző tengert".

A tenger egyike azon deinonoknak, amelyekkel szemben az 1. stasimon szövege felmutatja az ember deinotését. („Sok *deinon* van, de az embernél nincs semmi deinosabb.") Tenger, föld, állatok, város, törvények – a deinonok ebben a sorrendben követik egymást. A kar a többi deinonnal szembeállítva, illetve hozzájuk képest határozza meg a legdeinosabbik létezőt (az embert). A szöveg nem direkt módon hozza létre, hanem implikálja ezt az összefüggést, így a létrejött referencia annál erőteljesebb. Ez teremti meg a kardal roppant költői erejét, lendületét.

Az első strófa két erőteljes képpel indít: a tengeri vihar, majd a föld képével, melyeknek a látványára a szemlélőt nem annyira a „csodálat" fogja el, hanem a félelem és a félelem kiváltotta döbbenet. Ha figyelmesen szemügyre vesszük ezt a két képet, azt találjuk, hogy a „csodálatos" jelző pongyola, de mindenesetre halovány kísérletnek látszik a görög *deinos* melléknév jelentésének érzékeltetésére. Ha a deinont „csodálatos"-nak értelmezzük, az az érzésünk támad, mintha a szöveg ellaposodna, és már nem „ütne" akkorát. A háborgó tenger és a vele sikerrel megküzdő ember képe elsősorban félelmetes és ebből fakadóan lenyűgöző. Gaia, a „legrégibb" isten[162] ilyenfajta megjelenítése

[161] „Rectius vives, Licini, neque altum / semper urgendo, neque, dum procellas / cautus horrescis, nimium premendo / litus iniquum." Horatius, *Carm.* II, 10, 1-4. („Jobban jársz, Liciniusom, ha nem törsz / folyton a nyílt tengerek ostromába / s gyors szelektől tartva nem óvakodsz a / parti hegyekhez." Szabó Lőrinc fordítása.)

[162] „»a legmagasztosabb«, mert »a legrégibb«" [„»most august«, because »oldest«"], Griffith, i. m. 186. Griffith Platón *Timaios*ának egy helyére hivatkozik: *gén […] prótén kai presbytatén theón* (40C: „[A Földet… mint] elsőt és legtisz-

– nemkülönben az ember viszonyulása hozzá – inkább ijesztő és félelmet keltő, semmint „csodálatos". A két kezdő képben megidézett látvány pusztán a roppant méretek és a hatalmas – mozgásba hozott, illetve szunnyadó – erők megidézésével szinte letaglóz bennünket (az embert, „akinél nincs *deinos*abb"). A természet nyers erejével szembesülünk – az itt munkáló primér jelentés nem annyira a „csoda", a „csodálatos" szemantikájával ekvivalens. Mindkét kép költői ereje a szemlélőre tett *irdatlan*[163] *hatás*ból fakad: a tenger látványa mindig lenyűgöző a végtelen horizont miatt; ezt fokozza az előbb *poliú*vall („szürkére [felkorbácsolt]") jelzett, majd a *perirbrychioisin* [*perón*] *hyp' oidmasin*nal explicitté tett viharzó tenger képe, ami a rajta hajózó ember számára mindennél félelmetesebb. Ha ezt „csodálatosnak" értelmezzük (hiszen a sorban ez lesz az első *deinon*, azaz „csoda"), akkor az esztétikai érzékelésünk bizony tanácstalanná *(aporos)* válik. A vadul örvénylő és viharzó tenger minden, csak nem „csodálatos" – lehet, hogy egy újkori „romantikus lélek" számára igen (persze nem a hajóról, hanem a partról nézve), de egy 5. századi hellén számára ez a kép bizonyosan nem „csodálatos". A stasimon „felütése" és az így mozgásba hozott poétikai struktúra tehát mintha nem működne, legalábbis nem teljes kapacitással (akkor meg mire való?), ha a „csodára", „csodálatosra" van hangolva.

Ugyanezt a próbát az első strófa folytatásával (338–341) is elvégezhetjük. E sorok, különösen, ha odaképzeljük az előadáson „hozzákevert", de mára sajnos elveszett zenét, bizonyára döbbenetes, *félelmetes* hatást keltettek a színházban:

---

teletreméltóbbat [azok közül] az istenek közül…" Kövendi Dénes ford. Platón 1984, III. köt., 338.)

[163] Safranski Nietzsche-könyvének (Safranski 2000) egyik kulcsfogalma a *das Ungeheure* („hatalmas, roppant, óriási, rendkívüli, elképesztő"). Györffy Miklós ezt fordítja „irdatlan"-nak (Safranski 2002).

theón te tán hypertatan,
Gán aphthiton, akamatan, apotryetai,
illomenón arotrón etos eis etos
hippeió genei poleuón.

S Gaiát, a magasztos istennőt,
zaklatja a meg-megújulót
Évről évre az imbolygó ekevassal,
Fölszántva lovával a földet.[164]

A „csodálatos" jelentésréteg a *deinos* kiterjedt, ellentmondástól nem mentes szemantikájának csupán egy szűkebb tartományát képes lefedni. A mondat első felében (338–339) a sok „a" ismétlődése, az „r" és „t" hangzók kemény dobbanásával együtt keletkező, titokzatosnak és archaikusnak ható ritmusával félelmet kelt, amit a második két sor (340–341) hajlékonyabb ritmusa old (i-o-e-ón, a-o-ón […] i-e-jó, e-ej o-e-uón). „Különös", összhatásában „letaglózó", amit a még hatalmasabb ember ugyancsak igába hajt. De miképpen lehet „hatalmasabb" az ember *Gá* (*Gaia*) istennőnél, a Földnél? Úgy, hogy az istennő nem fog ki rajta – sem a föld, sem a tenger (a víz), sem az égi, sem a vízi, sem a szárazföldi állatok. Amelyik *deinon*t pedig úgy tudja *kikerülni* (leigázni), hogy *ártania* kell, annak árt (vagy megsérti: *apotryetai* [Föld]). „Sok *fenyegető* dolog van, de az embernél nincs, mi *fenyegetőbb* lenne…". A továbbiakban semmi nem utal a szövegben arra, hogy az „Ember himnusza" fölfelé ívelne, pedig a 2. strófától kezdve a téma igencsak alkalmat adna a magasba szárnyalásra. Különösképpen éppen a nyitómondat indukálta fenséget zilálja szét, ha a *deinon*t „csodának" vagy „csodálatosnak" értjük: ahogy a stasimonban előrehaladunk, úgy üresedik ki szemantikailag és poétikailag a szöveg. A kardalnak így elvész a drámával való kapcsolata, a levegőben lóg – akár el is lehetne hagyni. Akad, aki kétségbe vonja, hogy az első stasimonnak bármiféle köze lenne a darab cselekményéhez. Gerald Else szerint az első stasimon „önmagában álló elmélkedés az Em-

[164] Vajda Mihály ford.

berről, amely szinte bármelyik Sophoklés-drámába beilleszthető".[165] Csakhogy a görög tragédia ránk maradt korpuszában nemigen találni példát arra, hogy a kar mintegy „kiszólva" a darabból, kinyilatkoztat valamely igazságot, ami nem áll kapcsolatban a drámai cselekménnyel. A fejezet elején idézett módon vagy azzal egyező szellemben fordított kezdőmondat („sok van, mi csodálatos…") a stasimont „az emberiséghez intézett himnusszá" lényegítené át, és így a kardal mintegy függetlenedne a darabtól, ami idegen az attikai tragédiától. Egy ilyen szerzői eljárás nemcsak modern szemmel ítélve tűnnék kevéssé szerencsésnek, hanem eleve, a műfaj természetéből adódóan is értelmezhetetlen lenne.

Az első versszakban elénk táruló kép látványa lenyűgözi, méreteinél fogva „letaglózza" a szemlélőt (a tenger, méghozzá a „téli viharban", *cheimerió notó*, hatalmas örvénylő-dagadó hullámokban, *peribrychioisin […] hyp' oidmasin*). Lényegében hasonló a folytatás a Föld(istennő) exponálása esetében is. Az első stasimon szövege a nyitómondat kifejtése, oly módon azonban, hogy szervesen fejlik ki az őr által hírül hozott új – *deinos* – helyzetből. A deinon jelentése itt tehát azért nem lehet „csodálatos", mivel a szöveg alapján minden létező = τὸ *deinon*, és az ember ezek egyike, *to deinotaton* . Mindazok a létezők, amelyekkel az ember kapcsolatba kerül (tenger, föld, állatok), illetve amelyeket ő maga hoz létre (városok, törvények) deinonok. Ez az 1. stasimon első sorától kezdve létrejövő, és a stasimon, illetőleg a darab végére párhuzamosan konstituálódó jelentés.

A „sok csoda van, de az ember a legnagyobb csoda" megállapítást tartalmazó kezdőmondat (ha „nagyon tűhegyre vennők") az üres retorika szintjére süllyeszti magát és a stasimon egészét. Mi egyéb volna ez így, mint valamely üres nagyotmondás? „Minden *eleve* csoda." Ez képtelenségnek hat egy Sophoklés-tragédiában.[166] Nem a magában vett „csodától" alélunk el ugyanis, amikor a végtelen tengert vagy a hatalmas hegyet szemléljük, hanem a *nagyság,* a *lenyűgöző méretek,*

[165] Else 1976, 43.

[166] Talán egy (fiatalkori) Aristophanés-komédia Euripidés-pariódiájában talán jól mutatna – persze a megfelelő kontextusban.

a *végtelenség érzete*, ami megborzongtat, és valóban csodálatot (is) kelt. De itt nem a *csoda* az *elsődleges,* vagyis a fő észlelés, hanem a *döbbenet*… Hisz „döbbenet, ami folyik" – gondolhatják a thébai vének…

Sophoklés költői játéka a *deinon*nal a*z irdatlan* észlelésének költői megfogalmazása, e képlékeny szubsztancia költőileg artikulált megformálása. A szó a „valamire való képes(ség)" jelentést hordozza, mégpedig olyan képesség jelentését, amely a másik (deinon) leigázására, lenyűgözésére törekszik, így tehát tudás, erő és hatalom együttesét tételezi. Minden létező *deinos*, mivel a deinos az, ami „valamire hatni képes", és így gondolható el, hogy „félelmetes a másik számára", miáltal képes legyőzni a másikat. Egyben fenyegető is a másik irányában; méreteivel, rendkívüli erejével tiszteletet parancsol maga iránt a másikban.

A *deinon* a borzalom, a rettenetes, amelynek önmagában nincsen észlelhető határa vagy mértéke – ez az emberben, a történelemben és a világban a nyelv előtti állapot. Az első stasimon e felől a „rettenetes" felől halad a „ma" felé, vagyis az emberi civilizáció korába. A kivehetetlen határvonalú, a határait folytonosan levető, lerázó – megzabolázhatatlan – tengeri vihar felől indultunk el, és a „most"-ba érkezünk, vagyis Antigoné elfogásához (egészen pontosan a „temetési helyzet"-be, amelyről ekkor még nem tudjuk, de a darab végére világossá lesz, hogy mekkora „vihart arat" a temetést megtiltó uralkodói rendelet). Az első stasimont záró második ellenstrófát ugyanaz a többértelműség teszi hátborzongatóvá – *phrikódés*szé[167] –, mint az első strófa 1–2. sorát (itt az egyes mondatok alanyának kiléte, amott a *deinon* szemantikája). Vajon kire utalnak itt a thébai vének: „ha tiszteli ő / a szülőföld törvényét, / s amaz istenek adta Jogot, / áldás a hazára. / De hazárd haza-vesztő mind, / ki a bűnre merész: / soha házi tüzemnél az / vendég ne legyen, / soha társam a hitben, az elvetemült!" (366–375)?[168] Eteoklés és Kreón lehetnek „áldás a hazára", Polyneikés a „hazárd haza-vesztő", s esetleg Antigoné a „bűnre merész"? Lehetséges. Ám a drámai irónia mindent (értsd: minden eddigi konszenzust)

[167] Lásd fentebb a *Hippolytos*-helyről mondottakat.
[168] Bolonyai 2004 *(Szophoklész drámái)*. Mészöly Dezső fordítása.

a feje tetejére állít, gyökerestül átrendez a darab végére, hiszen Kreón „bűnre merész" és „hazárd haza-vesztő" lesz, Antigoné viszont „áldás a hazára", és Polyneikés sem „hazárd haza-vesztő" már (megkapja a végtisztességet, méghozzá attól, aki azelőtt „hazárd haza-vesztő"-nek deklarálta, s akiről kiderült, hogy ő maga a „haza-vesztő"). A kardalnak pontosan a közepén jelenik meg a *nyelv* megszületése („megtanította magának"). A nyelv mellé a városalapítás és más, a civilizáció embere számára létfontosságú „lelemények" kerülnek a szövegbe. A megzabolázó ügyességhez szükséges készségek, képességek közül az elsőről van szó, a nyelv kulcsfontosságú pozíciójáról az emberi *deinotés* Sophoklés általi feltárásában. Az első stasimon valami nyelven túli jelentéstöbbletet kölcsönöz ezeknek a József Attila-i soroknak. Mintha a kardal elején a „dadogó lét" felől indulnánk el, és (a 355. sorban) a nyelvhez, a „törvény[t jelentő] tiszta beszéd"-hez érkeznénk meg. Ez „az út a *nyelvhez*" arra figyelmeztet, hogy az emberi deinotés, a zabolázhatatlan elemek megzabolázását lehetővé tévő képesség, amely ezeknek az elemeknek a számára a határ kijelölését hozza, eltéphetetlenül kötődik a nyelvhez, a beszédhez (*periphradés anér*, „a rendkívül ügyes ember", 347; [*nosón… phygás*] *ksympephrastai* „[a betegségekre gyógyulást] eszel ki", 364).[169] Ugyanakkor mindezen deinonok, e (más lények számára) megzabolázhatatlan elemek és lények megzabolázása, a számukra új határ és mérték kiszabása (egyes esetekben az „elfogás", illetve „leigázás": *speiraisi diktyóklostois* „hálóalakban szőtt kötélzet", *amphilophon zygon* „nyakat átfogó iga") azt sugallja, hogy az „új deinon" határtalanabb és mértéktelenebb (lesz) a „régieknél". A *deinon* igazi értelmét ebben a szövegben tehát nem a „csodálatos" jelentés ragadja meg. Az első stasimon költői nyelve a deinos „félelmetes, rettenetes, borzalmas" jelentése felől indul el, magával hordozva

[169] Az 5. század közepén élt athéni ember számára a *peri*frad*és* jelző, illetve a *xympe*fras*tai* ige töve („értelmes, okos, ravasz"; „közöl, tudat, mond, tanácsol") egyértelművé tette a kapcsolatot „értelem" és „nyelv" között. Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy az *Antigoné* kora egyben a próza megszületésének a kora is (a 440-es években, az *Antigoné* bemutatása idején Hérodotos történetírói munkáját például ismerték Athénban), és erre az időszakra esett a „szofista fordulat".

egyebek között a *deinos peri tinos* (ügyes valamiben), illetve a *deinos legein* (ügyes a beszédben) konnotációt is.[170] Az utolsó sorokba a költő mintha az „irdatlan képekben" jelen lévő megoldhatatlanságot mint alapkérdést csempészné vissza, amelynek a megoldásait az egyes képek jelenítik meg (a viharból való kiszabadulás, az „egymásba fonódó hálógyűrűk"-kel kifogott halak, a „mindenben találékony" [pantoporos] jelző, végül a halál kikerülésére való képtelenség – erre még a *deinotaton*, a „legfélelmetesebb", „legdöbbenetesebb" sem tudja a megoldást – és a betegségekből való megszabadulás, a gyógyulás). Különös módon tehát a stasimon végére érve ott állunk, ahol az elején: valami *nagyon nehéz helyzetet kell valahogyan megoldani*… megoldanunk… Antigoné, temetés, Kreón… Mi lesz ebből? Mi lesz a kiút?

A félelmetes, az irdatlan felől indultunk el; ennek legyőzője még félelmetesebb, még irdatlanabb.[171] Mindennek a halálhoz való kapcsolatára a Hádés kikerülésére utaló mondat hívja fel a figyelmünket, amelyet Antigonéra vonatkoztathatunk (eltemeti a bátyját, tehát meg kell majd halnia), de vonatkoztatható ez a mondat Kreón háznépére is, és végül a darab központi gondolatára is figyelmeztet: mit kezdjünk a halállal? Mit kezd vele Kreón? Mit kezd vele Antigoné?

Melyik *deinon* fog kifogni a másikon: Kreón vagy Antigoné? A kardal zárószakasza, a második ellenstrófa mintha a Kreón–Antigoné-jelenet „irónia-dramaturgiai" előkészítése lenne. Sophoklés szövege finoman billegteti a jelentést és a referencialitást; a thébai vének az antigonéi projektre és annak merészségére utalnak (hypsipolis [„a városban az első"], *apolis* [„hazátlan"], *tolmas charin* [„vakmerőség"], *hyper elpid'* [„reményen felül"] szavak a drámai szituációra vonatkoznak). Mire a stasimon erre a pontra ér, maga a helyzet és a benne lévő szereplők – Kreón és Antigoné – lesznek *deina* („döbbenetesek", „félelmetesek"). A kardal ezzel is visszatér a darab medrébe, ahonnét a „Polla ta deina…" kezdősorral kilépett – vagy ahonnan csak kilépni látszott. A dramaturgia szempontjából a „félelmetes" tehát az

170 A *deinos* jelentésfejlődésére vonatkozóan vö. 118. j. (Campbell 428).

171 Az „irdatlan"-ról lásd Földényi 2013, *passim.*

Antigoné-projekt, illetve Antigoné maga. Ezt a szemantikát a kardal szövege teremti meg. És valóban: jön az őr, Antigonéval (378–384):

Es daimonion teras amphinoó
tode: pós eidós antilogésó
ténd' úk einai paid' Antigonén?
Ó dysténos kai dysténú patrós Oidipodá,
ti pot'? ú dé pú se g' apistúsan
tois basileiois<in> agúsi nomois?

Mit látok? Nem, nem hihetem.
De ha látja szemem, hogyan
Mondjam: e leány nem Antigoné?
Boldogtalan, a boldogtalan Oidipusz leánya,
Mi ez itt? Csak nem szegted meg a törvényt,
A királyi parancsot balgatagon,
S ezek itt fogtak s idehoztak?[172]

A kardal tehát azért sem állhat önmagában, valamely különálló betétdalként, mivel a végén Antigonéhoz tér vissza. Sőt mintha mindvégig Antigoné tettére, a titokban véghezvitt temetésre is utalna. (Van-e hátborzongatóbb annál, mint amikor valakit titokban eltemetnek, ráadásul az uralkodó személyes utasítása ellenére?) Mintha a *polla ta deina kúden anthrópú deinoteron pelei* mondat egy magasabb szintre lépve Antigoné Kreónt legyőző, őrajta kifogó *deinotés*ére is vonatkoznék itt. Antigoné ugyanis a legfőbb addigi deinonon (= Kreón dekrétumán mint határon) kifog, kibújik alóla/belőle, áthágja stb.

A Kart megdöbbenti a *deinotés* – a döbbenettől mint kályhától indul el és tér vissza majd a végén. Minden *deinon*, amit észlel… Hogy Kreónra vagy Antigonéra vonatkoztatja-e szavait? A sophoklési irónia és az ebből generálódó drámai feszültség „mintapéldánya” az első stasimon: maga a Kar hangsúlyozottan nem tudja, amit a közönség feltehetően sejt.

[172] Trencsényi-Waldapfel Imre ford.

A KÖZELÍTŐ TÉL

Berzsenyi és Sophoklés

> …közülünk a legbölcsebb ember is alkalomadtán a ritmus bolondjául szegődik, ha csak azért is, mert valamely gondolatot *igazabbnak érez,* ha metrikus formája van *és* isteni hoppszasza *útján* nyilvánul meg. Vajon nem rendkívül vicces dolog-e, hogy mindig a legkomolyabb filozófusok, akik bizonyosan a legszigorúbban veszik a dolgokat, hivatkoznak legtöbbször a *költői nyelvre,* gondolataiknak erőt és hihetőséget biztosítandó? – és mégis, az igazság számára az a legveszélyesebb, ha egy költő hivatkozik rá, ahelyett, hogy ellentmondana neki! Mert már Homérosz is megmondotta: „A dalnokok bizony sokat hazudnak!"
>
> Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány*

Vajon nem légből kapott dolog-e egymás mellé helyezni, egymással összefüggésben említeni a magyar klasszicista lírikus Berzsenyi Dánielt, „a lyra magas keblű birtokosát",[173] és a görög klasszikus kor ünnepelt drámai szerzőjét, „minden athéniak legszeretetreméltóbbját és legkedveltebbjét, Sophoklést"? [174] Van-e valami közös ebben a két költőben azon túl, hogy a magyar poéta erős affinitást táplált az ókori görögség iránt? Egy másik kérdés, ami rögtön adódik, hogy tudott-e Berzsenyi görögül, és ha igen, milyen fokra jutott el a görög nyelvben?

[173] Kölcsey 1836 („Emlékbeszéd Berzsenyi Dániel felett").
[174] Nietzsche 1997a (*A vidám tudomány.* Első könyv 14. fej.), 57.

Először az utóbbi kérdésre próbálok meg választ adni. Berzsenyi görög nyelvismerete a költői életmű és a költő pályájának kutatása szempontjából is izgalmas kérdés, amelyet a magyarországi iskolai görögtanításról rendelkezésre álló adatok[175] alapján próbálok itt tisztázni. Magyarországon iskolai keretek között két évszázaddal Berzsenyi Dániel előtt tanították a görög nyelvet Sárospatakon és Brassóban. A költő pályatársai közül Kazinczy és Kölcsey tudtak görögül (Kazinczy a sárospataki, Kölcsey a debreceni református kollégiumban tanulta a nyelvet; Kölcsey töredékben maradt *Íliász*-fordítása a görög nyelv alapos ismeretéről árulkodik). A maga korában igen jó hírű, mind a diákokkal, mind a tanárokkal szemben magas követelményeket támasztó soproni evangélikus líceumban, amelynek Berzsenyi Dániel 1788 és 1795 között volt a növendéke, abban az időben az idegen nyelvek közül a latin mellett a németet és a franciát oktatták, s a költő utolsó líceumi évében Wietóris Jonathán „rétorikai osztályában” végigolvasta Horatius ódáinak III. könyvét. Berzsenyi idején a líceumban új, igen ambiciózus tantervet vezettek be. A soproni evangélikus gyülekezet levéltárában fennmaradt az a könyvjegyzék, amelynek alapján rekonstruálni lehet Berzsenyi líceumi tankönyveit.[176] Ezek a könyvcímek amellett, hogy rálátást adnak a korabeli tantervre, a líceumban folyó oktatás magas, a korabeli tudományos eredményekkel lépést tartó színvonalára is rávilágítanak. Kis János, aki hat évvel Berzsenyi előtt járt a soproni líceumba, *Emlékezései*ben több alkalommal is utal

[175] Magyarországon a görög nyelv iskolai oktatásának kereteit az 1850-es Thun-féle iskolareform jelölte ki a klasszikus gimnázium megteremtésével. Ebben az iskolaformában kiemelten fontos szerep jutott a görögnek. A kapcsolódó egyetemi reform keretében került sor a latin-görög szakos tanárok képzésére hivatott klasszika-filológiai tanszék létrehozására. A magyarországi görögoktatásról bővebben lásd Ritoók 2019, 41–47: „Homéros mint a studium humanitatis része”; uo. 22–39: „Homéros mint »tananyag«”; uo. 48–63: „Homéros mint művelődéstörténeti forrás”.

[176] A 13 tételből álló lista túlnyomó része német, illetve latin nyelvű munka – többek között Lipcsében, Berlinben és Göttingenben nyomtatott korabeli kiadványok.

görög nyelvi tanulmányaira.[177] Annak alapján, amit Kis utalásszerű megjegyzései sejtetni engednek a líceumban folytatott stúdiumok jellegéről, továbbá tekintetbe véve Berzsenyinek a klasszikus ókor iránt táplált érdeklődését, amiről a következő években írt, az antik verstan, mitológia és történelem fölényes ismeretétől áthatott költészete, s a későbbi években keletkezett prózai szövegei is tanúskodnak, valószínűsíthető, hogy a latin és német nyelvet kitűnően elsajátító „Daniel deák" az iskolai évek alatt valamilyen fokú görög nyelvismeretre is szert tett. Nem lehet kizárni azt sem, hogy a költő később, a líceumi évek után, a görög irodalom egynémely alkotását esetleg eredetiben is tanulmányozta.

Az orosz formalista iskola egyik vezéralakja, Viktor Sklovszkij a formalizmus programadó cikkének az Искусство, как прием [A művészet mint eljárás] címet adta.[178] A *прием* szót ebben az értelemben hol „eljárásnak", hol „fogásnak", hol egyszerűen „módnak", „módszernek" szokás magyarra fordítani, lehetetlennek tűnik azonban egyetlen magyar szóval adekvátan visszaadni az orosz kifejezés komplexitását. A formalisták *прием*nak, „fogások"-nak nevezték a – tágabb értelemben vett – költői, azaz „irodalmi" nyelvi alkotást létrehozó „szerzői beavatkozásokat".

Sophoklés *Antigoné*ja I. stasimonját az előző fejezetben tárgyaltam. *A közelítő tél* versszövegében egy olyan költői fogással találkozunk,

[177] „…a syntaxistákat […] görög nyelvre is kell tanítani." Kis 1985, 831 (*Kis János Emlékezései,* Első rész, Második szakasz). A „syntaxis" osztály a nyolcéves líceumi képzésben időrendben a harmadik negyed volt (az osztályok neve sorban: „donatus", „grammatika", „syntaxis", „rétorika"). Berzsenyi két-két évig járt a „donatus", a „grammatika" és a „syntaxis", majd utána egy évet a „rétorika" osztályba. Kis Jánosnál a líceum latin-, illetve görögtanárairól ezt olvassuk: „Schwartner [Márton] Horatiust és Virgilt s Rakwicz [Károl] Homer Íliasát és János Evangéliomát úgy magyarázták s világosították, hogy sem Göttingában Heyne és Eichhorn, sem Jenában Griesbach és Schütze efféle leckéit nem hallgattam sem több gyönyörrel, sem több haszonnal" (uo. 837). Érdekes adalék, hogy a „syntaxisták" tanára, aki Berzsenyit is tanította, „gyorstalpalóval" tanulta a görögöt: „ezen előtte addig ismeretlen nyelv [ti. a görög – M. M.] elemeit hamar s úgy megtanulta, hogy azokban is nagyon jó leckéket adott" (uo. 831).

[178] Sklovszkij 1929. Sklovszkij írása hozzáférhető: Кирай – Ковач 1982, 79–87.

ami Sophoklésnak ebben a kardalában alkalmazott eljárására emlékeztet. Ez a költői fogás egy meghatározott műveletsor végrehajtására „kötelezi" a költőt, s ilyenformán kijelöli a kardal szövegépítkezésének útját. Fogalmazhatunk olyképpen is, hogy a Sophoklés alkalmazta eljárás a *költői szöveg utaztatásának* módját definiálja, határolja körül. Nem áll szándékomban annak kimutatása (vagy cáfolása), hogy Berzsenyi Sophokléstől „vette az ötletet"; az itt alkalmazandó összevetés szigorúan tipológiai jellegű, és kulcsként használom *A közelítő tél* interpretációjához.

A közelítő tél interpretáló olvasásánál a *close reading*nél nem hajt nagyobb ambíció (önmagában épp elég nagy ambíció ez is, különösen egy ily mértékben a kánonba betonozott szöveg esetében). A „Mi történik a versben?" elsőre triviális kérdését szeretném megválaszolni. Ha megkísérelnénk „saját szavainkkal leírni a verset", majd utána megkeresnénk benne (hozzá?) „a vers eszmei mondanivalóját" – nos, inkább nem folytatom… Hadd emlékeztessek itt egy banalitásra, ami axióma, de legalábbis posztulátum kell legyen egy költői szöveget *bármely céllal* a kezébe vevő ember számára: Mi teszi verssé a verset? Nem az ún. „tartalma": „hervad a liget", „a díszek leesnek", „az idő elmegy", de „Lolli nem igéz" stb. Mindezek valamilyen módon persze mind „benne vannak" a versben, de nem biztos, hogy ettől még érdemes őket „versbe foglalni". Ha szabad némiképp általánosítva és közhelyesen szólni, a vers olyan, mint egy jól elkészített – „componált", „összerakott", „összeállított" – étel, ami fogyasztható. Mitől „fogyasztható" egy étel? Mikor mondjuk egy ételre, hogy „jó volt!", „ez isteni!" Akkor, ha *jó íze* volt annak, amit ettünk. A „jó íz" akkor és csak akkor áll elő, ha a szakács vagy a háziasszony a megfelelő arányban vegyíti az alkotóelemeket. De mit jelent az *íz*? Az „íz" latinul *sapor*;[179] „ízlelni": *sapio*;[180] az ember rendszertani elnevezése, a „homo sapiens sapiens"

[179] „[költői nyelvben] aminek jó íze van, finom ízű étel, csemege; ízlés; [átv. ért.] ész, ítélő tehetség; [átv. ért.] ízlés, finom modor beszédben és magaviseletben; [átalán] = érzék". Finály 1991, 1755.

[180] „…ízel = ízérzékkel érez, észrevesz, [innen átv. ért, szellemi ízlésről], eszes, okos, belátása van." Uo.

ekként „ízlelő embert” jelentene. A *sapio* ige töve etimológiailag a görög *sophos* melléknévvel áll rokonságban (*sophos* = „ügyes, jártas, gyakorlott vmiben, találékony, értő vmihez; előrelátó, megfontolt, tapasztalt, körültekintő, okos, tudós, bölcs”[181]). Az ízek keverésének és megkülönböztetésének a képessége nem kicsiség – ezt mindenki tapasztalhatta, aki készített már életében ételt.

Berzsenyi *A versformákról* című, 1826-ban, mintegy két évtizeddel *A közelítő tél* megírása után megjelentetett dolgozatának központi fogalma az *aesthetiás követés*. Berzsenyi ebben a prózai művében így ír:

> A’ Lélek› harmóniás kifejtésének és közlésének valamint legfőbb tzélja, úgy legfőbb törvénye is a’ szabadság’, az az az emberi középszerbe szorított, részint véges, részint pedig végtelen szabadság; […]
>
> A’ görög forma követi az ének természetét háromféle módon, úgymint: a’ meghatározott számú szótagokból álló sorokkal, a’ különféle nyug-pontokkal és a’ metrum’ táncával.
>
> Az ének külső természete áll a’ hang’ hullámos szállongásában, annak különféle megszaggatásaiban, nyug-pontjaiban és az egyforma hangok’ vissza fordulásaiban. Hogy a’ görög forma az éneknek három elsőbb karaktereit nyilván követi, látni való, de követi az még az egyforma hangok’ vissza fordulását is, a’ metrum’ egyforma contourjainak egyezetével, tsak hogy ez nem olly éles, nem olly másoló ,s minden oldalú követés, mint a’ cadentiáké; hanem tsak egyszerű, egy oldalú, középszerű, de épen azért aesthetiás követés.
>
> Ez a’ forma tehát megegyez az ének› természetével, de még az ember legfőbb törvényeivel a’ józan középszerrel és szabadsággal is; […][182]
>
> mindeniknek bizonyos távulatban kell állani a’ tárgytól vagy a’ természettől; mert a’ harmónia’ érzelme, azaz a’ szépnek érzelme nem egységet, hanem tsak valami középszerű, egyszerű, főbb oldalú öszveegyezést, azaz harmóniás különféleséget kíván.

[181] *GyKT,* 968.
[182] Berzsenyi Dániel: *A’ Vers-formákról,* 64–66. és 78–90. *BDPM,* 167–168.

> Innét van, hogy a' Poézis mindenkor tsak egyszerű, középszerű, főbb oldalú követést és szebbítést kíván, […]
>
> […] az aesthetiás középszer a' Poézisban a' közép pont és közép tető, hol minden szépnek concentrálódni kell; mert ez a' közép pont és közép tető maga az ember.[183]

Idézzük fel újra az *Antigoné* első stasimonjáról mondottakat dióhéjban! A kardal a „félelmetes dolgok" kifejezéssel indul, amelyet a költő „az emberrel" kapcsol össze oly módon, hogy azt „minden létező legfélelmetesebbikeként" határozza meg – a hatást erősítendő, egy enyhített litotés alkalmazásával: „nincs nála félelmetesebb": „Sok van, mi félelmetes, de az embernél nincs semmi félelmetesebb."[184] Ennek a felütésnek köszönhetően a darab nézője tudja, hogy a kar a mind közt legfélemetesebbről, az emberről fog ezután énekelni. A következő felütés a térbeli, fizikai szituálás: a tenger és az ember, majd a föld és az ember, végül a levegő és az ember viszonyát tárja elénk. Ezután a nyelv, a városok, végül a törvények következnek, majd a stasimon végén visszajutunk az eredeti helyzethez: a drámának arra a pontjára, ahonnan elindultunk, persze hatalmas többlettel gazdagabban. (A kézenfekvőnek tetsző, Athén egykori tengeri nagyhatalmi szerepére rezonáló válasz mellett, hogy az athéni drámaíró miért éppen a „tengerrel" kezdi a sort, amikor a „félelmetes", a „rettenthetetlen" embert kívánja elénk állítani, van egy további ok: a tenger toposza látszik itt a legalkalmasabbnak az adekvát költői megoldások – „eljárások", „fogások" – előhívására és alkalmazására.)

A közelítő tél a Sophoklés-kardalhoz hasonlóan erős felütéssel kezdődik: „Hervad" („hervad *már*"). A lírai költészetben gyakori jelenség, hogy a költemény kezdőszava definitív, a témát kijelölő jelentőséget, súlyt kap; Berzsenyi költészetében ez, ha lehet, még markánsabban van jelen („Partra szállottam…": *Osztályrészem;* „Oh, szerelmek…": *Venushoz;* „Te a setét erdők…": *A melancholia;* „Róma…: *Horatiushoz*

[183] I. m. 152–157. és 171–173. *BDPM,* 170–171.

[184] Lásd az előző fejezetet: „*Deinos: az értékek* tragikus *átértékelése – az* Antigoné *I. stasimonja*".

stb.). A „hervad" ige markáns felütéssel definiálja a versbeli állapotot, az „ősz van" állapotát. (Tudjuk, hogy a vers eredeti címe „Ősz" volt, és Kazinczy javaslatára nyerte el a „Közelítő tél" címet.) Milyen ősz ez? A *hervadás* folymatának igei megnevezése azonnal az elmúlást, az élet elfonnyadásának, irreverzibilis elenyészésének a gondolatát hozza be, és csapja közénk. A „már" módosítószóval (hervad *már*) a vers mintha az elmúlás könyörtelenségére, kikerülhetetlenségére tenné fogékonnyá az olvasó fülét. Hogy „eljött, aminek el kellett jönnie – itt van…". „…ligetünk, s díszei hullanak": [ligetünk] a hervadástól elveszti díszeit, lehullanak. Csupasz marad minden és kopár. Csúnya. Ezen a ponton még „ártatlanul" szemléljük a költő festette képet, mert hiszen *nem ránk vonatkozik* (dehogy vonatkozik ránk…), és nem is a költőre (a „költői énre"), hanem az élet természetes körforgásának egyik elemére. „Tarlott", „zörög", majd a két *nem:* „Nincs rózsás labyrinth", „nem lengedez a Zephyr" – és ha már itt tartunk, ne hallgassuk el, hogy még egy harmadik „nem" is megbújik a sorok között: „balzsamos illatok" (sem lesznek *már*).

> A *Zephyr* az angol romantikában az alkotó szellem jelképe,[185] a *labyrinth* a végtelen térbeli megfelelője. Mindkettő antik toposz […]. „A *labyrinth*ről ismerjük Rousseau kijelentését, aki az angol kertek útvesztőit azért kedvelte, mert nem emlékeztették az emberi lét végességére. Sterne a *Tristram Shandy* útvesztőszerű felépítését hasonló indokkal hozta létre. A német romantikusok és Coleridge azután rendkívüli élvezettel vesztek el a labirintusban, és Széchenyi, valamint – romantikus műveiben – Kemény is különös vonzódást érzett a szétágazva kanyargó ösvények dús növényzetű kertje iránt.[186] Kérdés, vajon nem hasonló labirintus, menedékszerű intimszféra lehetetlenségéről szól-e *A közelítő tél*.[187]

[185] Vö. Abrams 1973, 37–54.

[186] Szegedy-Maszák 1977. Lásd például Rousseau: *La Nouvelle Héloi'se,* IV. partié, Lettre 11; Coleridge: *Kubla Khan;* Kemény: „Széchenyi István", in *Sorsok* és *vonzások.* Bp. 1970. 137–139; uő: „Alhikmet, a vén törpe", in *A szív* örvényei. *Kisregények* és *elbeszélések.* Bp. 1969, 217 és köv. Vö. Abrams 1973, 79, 235, 248, 271–272, 287–288, 493. Idézi Szegedy-Maszák, i. m.

[187] I. m. 49–50.

A tagadások tobzódása a második versszakban indul be igazán: három kimondott és egy kimondatlan „nem"; egy „igen" van csak, az viszont a gaz meg a bozót burjánzására utal (utolsó sor). Ez elég furcsa, de legalábbis szokatlan: miért válik fontossá a „durva csalét" „a csermely tükrén", és mit is jelent ez? Nézzük meg közelebbről: először is, *itt sincsenek* illatok (az előző versszakban se voltak). Nincsenek hangok sem – madárhangok. Miért lett ennyire fontos ez a költőnek, hogy nincsenek hangok, nincsenek illatok? Nincsenek „díszek" sem – lehullottak (pontosabban: „lehullóban vannak", de előbb-utóbb, de inkább előbb, lehullanak, azaz, a prepozíciót kicsit „elfordítva": „elhullanak", vagyis *nem lesznek már*.) Emlékeztetőleg: nincsenek madarak. Ez persze „nem igaz", mert madarak ősszel is vannak (például a vetési varjak). Akkor Berzsenyi hazudik!… Vagy rosszul tudja? De hiszen ő gazdálkodó birtokos volt. A költő hazudik – és mi nem tudjuk rajt' fogni, mert észre sem vesszük, annyira jól csinálja… Mire a hat strófából álló vers közepére jutunk, a „S most minden szomorú s kiholt" sorig, elfelejtjük, kitöröltük az emlékezetünkből mindama corpus delictiket, amelyekkel – esetleg, de nem szükségképpen – a költőt rajtakaphattuk hazudozásán. Mindegy lesz már, hogy varjú vagy gerle – minden kiholt. Kezdődött a díszek hullásában megtestesülő hervadással; majd se illat, se szellő, minden zavaróan mozdulatlan, legfeljebb „zörgés" hallatszik, de „symphonia" nem. Zörgés igen, összhang nem. Most egy kicsit másképpen tekintsünk a képre: a költő benépesíti a felrajzolt, körülkerített terét – furcsán népesíti be: tagadólag, „nem" és „nincs" ott semmi. Üres. Ez bizony egy hatalmas, szabadtéri, nyílt terű kripta. „…minden… kiholt."

Sophoklés mintha hasonlóképpen népesítené be terét – azzal a különbséggel, hogy ő nem mondja, hogy „nem". A költői technika, azaz a költői eljárás szempontjából azonan ez nem lényeges különbség. Vizsgáljuk meg, költőink *hogyan* és *mivégre* „népesítik" be a teret! Mire jó ez nekik (és természetesen nekünk)? A *közelítő tél,* illetőleg az *Antigoné* első stasimonja típusú, „leíró" költemények költői (és olvasói) alanyát célszerű valamely, a versszöveg szüzséjével adekvát fizikai pozícióba szituálni a szöveg adekvát megértéséhez. Sophoklés szövege azt mutatja, hogy ez a mozzanat döntő fontossággal bír az értelme-

zés szempontjából. Elannyira, hogy itt rejlik a kulcs a hagyományosan „csodálatosnak", majd Heidegger által „félelmetesnek" („hátborzongatóan otthontalannak", Unheimlichének) fordított *deinos* melléknév szemantikájához. Döntő fontossága van tehát annak, hogy a szemlélő (a költő vagy az olvasó) milyen pozícióban van, hol helyezkedik el, mit lát, mit hall, mit érzékel. Berzsenyi optikáját a ligettel indítja, majd a hegyre emeli (3. versszak), utána az égre (4. versszak). Explicite csak a 3. sorban jelenik meg az „ég", ám a megelőző sorokban a „szárnyas", „elrepül", „szárnya", „lebeg", végül a 3. sorban a „jelenés" szó, amely mintha leheletfinoman átvezetne a szakaszt záró „enyész" igéhez – mindezek a szavak az őket körülölelő „ég" főnévvel jelölt teret teremtik meg jóval azelőtt, hogy az „ég" szó maga is feltűnne a versben (3. sor). Ekkorra az „ég" már nem is annyira érdekes, veszített a jelentőségéből, hiszen „minden csak jelenés … / mint a kis nefelejcs, enyész".

Figyelemre méltó a költemény e részének verstani és ritmikai megoldása. Több rétege is feltárható ennek a hallatlanul komplexre hangszerelt „tételnek" (mert zene is; én talán Bach valamelyik csellószvitje egyik tételéhez tudnám hasonlítani a verset). Ezen a versszakon jól megfigyelhető, hogy a három kis asklépiadési sorból és egy második glükóni sorból felépülő asklépiadési strófa megszerkesztésével és felrakásával miképpen válik ez a versforma Berzsenyi kezében az *elégia* versformájává. Írjuk fel *A közelítő tél* ritmusképletét, a negyedik versszakot ritmizálva:

— ∪̲ | — ∪ ∪ | — // — ∪ ∪ | — ∪| ∪̲
Oh, a szárnyas idő hirtelen elrepül,

— — | — ∪ ∪ | — // — ∪ ∪ | — ∪| ∪̲
S minden míve tünő szárnya körül lebeg!

— — | — ∪ ∪ | — // — ∪ ∪ | — ∪| —
Minden csak jelenés; minden az ég alatt,

— ∪̲ | — ∪ ∪| — ∪| —
Mint a kis nefelejcs, enyész.

Kovács Endre az asklépiadési strófáról:

> Az asklépiadési sorok közepén és a glükóni sor végén álló szünet állandóan meg-megszakítja a ritmus folyamatosságát, s ezáltal bágyadt, elakadó lüktetés jön létre; mindez hozzájárulhat elégikus hangnem kialakulásához.[188]

> Minden csak jelenés … /
>
> Mint a kis nefelejcs, enyész.

A negyedik szakasz harmadik asklépiadési sorának közepén előálló szünet valamiféle rímszintagmatikus kapcsolatot teremt az utána következő glükóni sor végén álló szünettel: „…jelenés” ~ „nefelejcs, enyész”. A „jelenés” és „enyész” szavak különös erővel vonzzák egymást, és az olvasónak az az érzése támad, mintha itt „*valahogy*, az isten tudja, hogy hogyan, de” két glükóni sor állna egymás után, vagy két fél kis asklépiadési sor… *Valahogy,* mert mindkét esetben az egyik sor „szabálytalan” (vagy a glükóni „rövidebb”, vagy az asklépiadési „hosszabb” egy jambussal a kelleténél). Ez az elbizonytalanodás nyilván „része – a költő által űzött – játéknak”: „lebegni” kezd a vers… – ahogy a második sor végén megjósoltatott! („szárnya körül *lebeg*”). Lehetséges még, hogy a két alkalommal is előforduló „szárnyas” jelző a második és első versszakban a költő által *nem*létezésre ítélt *szárnyasokra,* azaz a madarakra, illetve a szárnyas szellőre, a szirmos rózsára, a szélben lehulló díszekre utal, azokat hívogatná vissza – amely hívogatásnak pedig mintha a „kis nefelejcs” tenne eleget…

A negyedik szakasz kozmikus magasságokba emeli a költeményt. Itt a fő elem a második sort kitevő felkiáltó mondat. A harmadik sor letisztult költői megfogalmazása a második sor zenéjének – ám a zárósorral („Mint a kis nefelejcs, enyész”) mintegy visszalopakodik a versbe a *zene*, visszahozva magával a *lebegést,* a bizonytalanságot, hogy a „minden-csak-jelenés” élményt tapasztalati tudássá érlelje a két utol-

[188] Kovács–Szerdahelyi 1980, 186.

só szakasz. Az átvezetést a kozmikusból a személyes lét szférájába a „Lassankint" adverbium adja meg. Figyelemre méltó, ahogy a záró-szakasz második sora („Nem hozhatja fel azt több kikelet soha!"), ez a kategorikus, erőteljes, a rezignációnál is több, mert a jövőre vonatkozó reményt határozottan elutasító megnyilatkozási forma (a teljes sort kitevő mondat), végén a felkiáltójellel, visszautal a negyedik szakasz második verssorára („S minden mive tünő szárnya körül lebeg!"). Rétorikai és poétikai szinten egyaránt megvalósuló visszautalásról, visszacsatolásról van szó – a „zenei karakterrel" felruházott, felkiáltással nyomatékosított, a „semmi" felé történő haladás „lebegtetéssel" „megzenésített" és homályosan artikulált élményét egy kategorikus (szinte dacosnak érezhető, talán némi büszkeséggel kevert), itt már alig leplezett fájdalommal előtörő, visszavonhatatlan kijelentés hívja elő.

Az *Antigoné* kardalában alkalmazott optikához hasonlóképpen kezelt költői eszköz alkalmazását figyelhettük meg *A közelítő tél* poétikai terének kijelölésében, e tér megalkotásában, hogy a létrehozott teret a költő-démiurgosz „berendezze", „benépesítse" a maga képére és hasonlatosságára, bevégezvén költői teremtési aktusát, *Genezis*ét, hogy e térben életre kelhessen a költői világ. A görög pretextussal az analógia ezzel véget is ér, betölti hivatását. Innentől Sophoklés és Berzsenyi útjai elválnak – a kardal visszatér a drámába, *A közelítő tél* pedig egy monódikus műfaj, az elégia felé tart. A két szöveg – pontosabban: a két szöveg „utazásának" – összevetése tanulságokkal szolgált az értelmező számára.

Különös dolog ez a „hazugsággal" és a „költészettel" – Berzsenyi ugyanis mégiscsak *hazudott:* ha lehet hinni a datálásnak, körülbelül 28 éves lehetett, amikor *A közelítő tél* című versét írta. Nem lehetett annyira közel hozzá az elmúlás, az enyészet, a halál, ahogy ezt megpróbálja velünk elhitetni. Ami csak újabb bizonyíték arra, hogy nagy költő volt. – *A dalnokok bizony sokat hazudnak…*

EMLÉKEZÉS? JÓSLAT? ADY ÉS KASSANDRA LÁTOMÁSAI

A „Kocsi-úton” *a tiszta költői beszédig*

Fontos azonban, hogy a logos itt eleinte értetlenséggel kapcsolódik össze. A musikében a szavak nem elbeszélnek, hanem képeket idéznek föl.

Fodor Géza: *Egy „antik operajelenet”*

Fodor Géza emlékének

Különös módját választotta 1909. augusztus 10. körüli, Érmindszentről Nagykárolyba tett útja megörökítésének Ady Endre: egy mindösszesen három mondatban felskiccelt „fél-fiktív útivázlatban” megalkotta a *Kocsi-út az éjszakában* című verset, a modernitás válságának talán legnagyobb lírai dokumentumát a magyar irodalomban.

Ebben a fejezetben a *Kocsi-út az éjszakában* című költeményt egy általános jellegű költői probléma megvilágítására fogom *használni*. Weöres Sándor *Nagyság* című versében így fogalmazza meg a verseivel szemben elvárt eszményi olvasói hozzáállást: „Munkámat használni lehessen, ne szájtátva csodálni.”[189] Klasszikusaink aligha kopnak el a „használattól”, nem kell félteni őket a kopástól. Ennek szellemében oly módon „veszem használatba” a *Kocsi-út az éjszakában* című verset, hogy segítségül hívom a *töredékesség* problémájának mint *költői jelenségnek,* alkotói magatartásformának a tanulmányozására. Reményeim szerint ez közelebb vihet a *Kocsi-út* adekvát interpretálásához.

Jól ismert tény a 19. század második fele német költő-filozófusának, Friedrich Nietzschének Ady Endrére gyakorolt hatása; a témának

[189] Weöres 1981. 2. köt. 571–572.

ma már örvendetesen gyarapodó irodalma van.[190] A *Budapesti Napló* 1908. március 5-i számában Ady nagy lelkesedéssel üdvözölte az *Imigyen szólott Zarathustra* előző évben megjelent magyar fordítását.[191] Magát a „Nietzsche-hatást" itt nem tárgyalom – nemcsak a terjedelmi korlát miatt, hanem azért sem, mert az Ady és Nietzsche közötti viszony nem annyira hatástörténetileg, mint inkább szinkrón módon, azaz a pretextusok és intertextusok összehasonlító, kultúr- és mentáltörténeti kontextusba ágyazott vizsgálata révén ragadható meg. Azok a kutatók, akik ezt a viszonyt eddig értelmezni próbálták, előbb vagy utóbb szükségképpen fel kellett hogy adják az eredendően felvett hatástörténeti pozíciójukat.[192] Már Halász Előd is megfogalmazta 1942-ben megjelent könyvében,[193] hogy Adyt és Nietzschét a legmélyebb szellemi rokonság fűzi össze egymással, sőt a művészi alkat tekintetében is letagadhatatlan hasonlóság övezi kettejüket.[194] Izgalmas és pro-

[190] Lásd Laczkó 1872–1995. (*A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872-től 1995-ig.* http://mek.oszk.hu/00600/00622/00622.pdf). Az ezután következő időszakból jelzésszerűen néhány, a témával foglalkozó írás: Szegedy-Maszák 1998 („Ady és a francia szimbolizmus"); Földes 2006 („Örök visszatérés: Nietzsche és/vagy Eliade"); Sümegi 2004 („Ős Kaján és Dionüszosz"); Thiel 2008 („Géniuszok szelleme – Nietzsche hatása Ady Endrére").

[191] „Nietzsche és Zarathustra (Fényes Samu Zarathustra-fordítása)": *AEÖPM* IX, 182–184. Fényes Samu munkája szemelvényes fordítás volt; Wildner Ödön teljes *Zarathustra*-fordítása a következő évben jelent meg (Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Imigyen szóla Zarathustra*. [Társadalomtudományi Könyvtár.] Ford. Wildner Ödön. Budapest: Grill Kiadó, 1908). 1988-ban ugyanez a fordítás megjelent reprint kiadásban a Göncöl Kiadónál Budapesten, Pók Lajos tanulmányával. Forrás: Laczkó Sándor: A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872-től 1995-ig. http://mek.oszk.hu/00600/00622/00622.pdf

[192] A hatástörténeti indíttatású Nietzsche–Ady-interpretációk, mint például Thiel (2008), vagy Kiss Endre 1977. („Nietzsche hatása a fiatal Adyra") szükségképpen hűtlenné válnak a címükben deklarált szemponthoz, és a Nietzsche–Ady viszony interpretálása során (ez alól a konkrét Ady- és Nietzsche-textusok öszszevetése sem kivétel), gyakorlailag szakítanak a hatástörténeti megközelítéssel. Tegyük hozzá: helyesen, jó ösztönnel.

[193] Halász Előd: *Nietzsche és Ady.* Ictus, Budapest, 1995. (2. kiad.)

[194] Aligha túlzás Nietzsche esetében „művészi alkatról" beszélni, hiszen a nietzschei filozófia éppen az e filozófiát hordozó próza prózapoétikailag kimutat-

duktív, a hatástörténeti megközelítést vállaltan feladó vállalkozás Ady költészetét Nietzsche filozófiai prózáján keresztül olvasni, mint Földes Györgyi[195] és Sümegi István[196] tették.[197]

Aligha mondok újat azzal, ha a *Kocsi-út az éjszakában* című verset a „modernitás válságának költői dokumentumaként" definiálom. Kenyeres Zoltán így ír:

> A *Kocsi-út az éjszakában* című versében írta le a premodern korszak alapérzését kifejező híres sort: „Minden Egész eltörött." Nietzschétől kezdődően járta át ez a tapasztalat az európai filozófiát és művészetet. De míg Nietzsche még úgy vélte, hogy csak a rosszul működő művészetben jelenik meg részekre szakadozottan az, ami valójában ép és egész, a századfordulótól kezdve már egyre inkább a világ és a társadalom számlájára írták az egész részekre szakadozását. Hofmannsthal a *Lord Chandos levelé*ben pedig még szélesebb körben, az emberi léttel mélyen összefonódó nyelv képességeinek megrendülésével hozta kapcsolatba azt a rossz érzést keltő jelenséget, hogy minden részeire bomlott előtte.[198]

Amire ebben a fejezetben vállalkozom, az a poétikai értelemben intencionált töredezettség, illetőleg a verselésmód, versritmus közöt-

---

ható strukturáltságának köszönheti roppant erejét, fejtheti ki hatását. Nemritkán pedig – elsősorban talán az aforizmák esetében – a szöveg költőisége, költői megformáltsága úsztatja a hátán a filozófiai gondolatot.

[195] Földes 2006.

[196] Sümegi 2004, 786.

[197] A *Májusi zápor után* című, erőteljesen „nietzschei" indítású és szövegképzésű vers dionüszoszi ihletettséget idéző életöröm-motívuma szerfölött fogékonnyá tenné ezt a szöveget valamiféle „nietzscheánus olvasatra" („S fáradt testemben hirtelen / Ott, a záporverte mezőn, / Piros dalra gyujtott a vér, / Piros dalra gyujtott a vér"). Az egyes Ady-versek nietzschei olvasata jól mutatja, hogy érdemes ellenállni a hatástörténet felől leselkedő kísértéseknek Nietzsche és Ady teljesítményének az összevetésekor, mivel e két alkotó életművének együttes szemlélésekor valamely mélyről fakadó, „archetipikusnak" tetsző rokonsággal állunk szemben, ezért igazán produktív a két teljesítmény közös magjának és e magból kisarjadó „élet" feltárása lehet.

[198] Kenyeres 1998, 44–45.

ti összefüggés feltárása, majd ezen összefüggés szerepének tisztázása a költői jelentés létrehozására irányuló folyamatban. Első lépésben a töredékességnek a költői alkotás létrejöttében játszott szerepére és funkciójára fogok rávilágítani, megfigyelve a költői képzelet munkáját a (költői) kép, illetőleg a költői mű születését megelőző szakaszban, amit – engedve a neologizmus kísértésének – „pre-imágikus" (a képzet képpé rendeződése előtti) fázisnak nevezhetünk.

A fenti szempontokat egy „nietzschei léptékű" görög kolosszus, Aischylos *Oresteia*-trilógiájának nyitódarabján, az *Agamemnón*on fogjuk megvizsgálni.[199] A tragédia második feléből Kassandra jelenetét vetjük egybe egy bizonyos szempontból a *Kocsi-út*tal. A Kassandra-jelenet elemzése meg fogja mutatni, hogy a költői mű tárgyának töredezett állapota nemhogy nem zárja ki valamely költőileg elgondolt „egész" létrejöttét, hanem ez a töredezettség – az adott esetben legalábbis – mintha sine qua nonja lenne az „egész" létrehozatalának, „megcsinálhatóságának"[200] Felmerül a kérdés, vajon a *Kocsi-út* értelmezését nem lehet-e ennek mentén elvégezni? Mielőtt a kérdés megválaszolására rátérnénk, kíséreljük meg Ady „válságversét" elhelyezni a modernitás más, korainak számító kritikai áramába. Példánk a „Borisz Godunov-szüzsé", az orosz trónt a XVI. század végén elfoglaló Borisz Godunov hatalomra jutásának, uralkodásának és trónfosztásának, majd halálának történetét „megíró" triász – a történetíró Nyikolaj Karamzin, a (dráma)költő Puskin és az operaszerző Muszorgszkij – egymásra reflektáló, egymásba fűzhető feldolgozásai. Címszavakban összefoglalva az ún. „Borisz Godunov-szüzsét": a *Borisz Godunov*-drámát vezérlő töredékesség és váratlanság hallatlan tudatossággal alkalmazott puskini poétikája kikezdi és aláássa a karamzini autoritatív elbeszélés koherens egységét, hogy majd Muszorgszkij operája, a *Borisz*

[199] Az *Agamemnón* Kassandra-jelenetének vizsgálatához a köv. Aischylos-kiadásokat használtam: Denniston – Page 1960, illetve Aiszkhülosz 1971.

[200] A „poéta" szó görög eredetije, a *poiétés* a *poieó* („tesz, csinál, alkot, készít vmit") ige származéka. Lásd a bevezető fejezetben („Vendégségben Platónnál – elmenőben *A lakomá*ról") Diotima fejtegetését Platón *Lakomá*jában az alkotásról és a poiésisről.

Godunov a személyiség széthullása nagyszabású művészi kísérletével tegyen pecsétet a *Borisz*-szüzsére.[201] Tegyük még hozzá, hogy a Borisz-narratíva mindhárom említett feldolgozója a megváltás és az üdvtörténeti beágyazottság, azaz a kereszténység alapmitologémái felől közelít a tárgyhoz, ám mindegyikük különbözőképpen érkezik meg oda – tökéletes korrelációban az alkalmazott poétikai, írói eszközökkel. Jóllehet már Puskin „romantikus tragédiája" is az autenticitás igényével fellépő narratív egység és koherencia megtörése és szétbontása mentén definiálja önmagát, és így akár őbenne is kereshetnénk a modernitás kritikájának (egyik) fontos forrását, a Borisz-szüzsé feldogozói közül egyedül Muszorgszkij tekinthető a modernitás „teljes jogú" kritikusának, aki a *Borisz Godunov* mellett még egy történelmi operát, a *Hovanscsiná*t hoz apportként kritikusi vállalkozásába.[202] A modernség Muszorgszkijhoz foghatóan radikális kritikáját Nietzsche artikulálta, és bár szinte az ő egész életművét ide lehetne sorolni, én most mégis egyetlen szövegét emelem ki ebben az összefüggésben: *A hatalom akarásá*t.[203]

Muszorgszkij és Nietzsche az életükben éppen hogy csak elkezdődött modern kor felfedezése oltárán áldozzák fel saját személyiségük integritását. Mindketten, bár más utakon járva, a kereszténység kulcskategóriáihoz, alapértékeihez nyúlnak hozzá, és vonják ezeket kritika alá: az Igazság, a Megváltás lehetőségére kérdeznek rá radikálisan és kérlelhetetlenül. Alapjaiban kérdőjelezik meg ezeket az értékeket, azok *gyökeréig* hatolnak, így valóban „radikálisaknak" bizonyulva a megismerésben. Hasonlóképpen bánnak mind a ketten a „történelmi

[201] Lásd Mezősi 2007, 19–29. Lásd még uő 2006, 45–117. (Fejezetcímek: „Költészet vagy történetírás?"; „Hiperbaton és irónia"; „Beavatás és sebezhetetlenség…"), illetve 135–146. (Fejezetcím: „Félkegyelmű, kisdedek és apokalipszis").

[202] A *Borisz Godunov*ot 1874-ben mutatták be; a *Hovanscsiná*t a zeneszerző 1874-től 1881-ig, haláláig komponálta, és csak évtizedekkel később mutatták be.

[203] *A hatalom akarása (Wille zur Macht)* Nietzsche aktív, alkotó élete utolsó éveiben keletkezett jegyzeteinek gyűjteménye, s bár a szöveg Nietzsche keze alatt született, mégsem sorolható a művei közé, mivel Nietzsche nem autorizálta. A *Wille zur Macht*ot Nietzsche halála után nővére, Elisabeth Förster-Nietzsche rendezte sajtó alá és adta ki Nietzsche műveként.

fejlődés" szent tehenével is… A zeneszerző és a filozófus is igen erőteljesen reflektál a társadalom és a személyiség dezintegrálódásának jelenségére. Muszorgszkij és Nietzsche a történelem és a civilizáció egy olyan szakaszában találják magukat, amikor a valamihez, valahová tartozás vagy viszonyulás alapjaiban kérdőjeleződik meg. Töredékesség és váratlanság vezérli – immár nem valamely fiktív műalkotás poétikáját, mint hatvan évvel korábban Puskin romantikus tragédiáját, hanem magát az emberi létezést. Megvalósulhat-e még a személyiség integrációja? „Hogyan írná meg újra", mondjuk, Horatius Fuscushoz írt, „Integer vitae scelerisque purus…" kezdetű ódáját?[204] Ezekre a kérdésekre a választ a magát ekkor már nem fiatalnak tartó (32 éves) Ady Endrénél kereshetjük, a *Kocsi-úton az éjszakába* című versben.

E bevezető után térjünk rá Aischylos *Agamemnón* című tragédiájára! Dióhéjban összefoglalva az előzményeket: a húszévi távollét után hazaérkezett Agamemnón, Mykéné királya, a Tróját elfoglaló görög seregek legfőbb hadura, bevonult a királyi palotába, otthagyva feleségét, Klytaiméstrát az argoszi vének és a Trójából zsákmányolt jóstehetségű királylány, Kassandra társaságában. Klytaiméstra, miután hiába szól Kassandrához, maga is otthagyja a színt, és a király után megy a palotába. Számunkra most ez a jelenet Kassandra jóslása – a jövendőre és a múltra egyaránt vonatkozó jövendölései – miatt fontos.

Fodor Géza amellett érvel, hogy ezt a jelenetet – tehát amikor Kassandra és az argoszi vének állnak egymással szemben (IV. epeisodion, 2. jelenet, 1072–1178. sor) – a korabeli előadás során „operaszerűen" adhatták elő.[205] Fodor elsősorban a fennmaradt drámaszöveg szoros olvasata-interpretációja nyomán rekonstruálható dramaturgiai szempontok elemzésével jut arra, hogy a „Kassandra-jelenet" előadása igen közel állhatott ahhoz, amit ma „operajelenetnek" nevezhetnénk. A továbblépéshez tisztázni kell néhány görög drámaelméleti fogalmat.

[204] Horatius, Carm. I 22. („bűntelen lelkű, makulátlan ember" – Bede Anna fordítása)

[205] Fodor 2005.

Az *amoibaion* a színész és a kar közös, dialogikus formaegysége. Két fajtája van:

1. „fél-lírai amoibaion" (másik nevén *epirrhématikon*): a színész szaval, a kar énekel és táncol (a szavalás a beszélt vers mértékeiről ismerhető fel: jambikus trimeter, trochaikus tetrameter, anapesztusok stb.), az ének és a tánc pedig a lírai mértékekről. (A lírai, azaz énekelt-táncolt résszel feleselő beszédet másképpen „epirrhémának" is nevezik. Az „epirrhématikus kompozíció" a lírai, azaz a táncolt és énekelt valamint a szavalt részek váltakozását jelenti.)

2. „tiszta lírai amoibaion": a színész és a kar is énekel és táncol; felismerhető az egyeduralkodó lírai versmértékekről.[206]

> Hansjürgen Popp […] a színész és a kar ilyen kontrasztjában a görög tragédia két elemének, a *logos*nak és a *pathos*nak a konfrontációját látja. […] „…ez esetben a *pathos* nyelve a *musiké*."[207]

> A görög tragédia két eleme, a logos és a pathos nemcsak a metrikai forma, hanem a kifejezés- és érvelésmód tekintetében is konfrontálva vannak egymással. […] Ez a kontraszt az egész amoibaion folyamán meghatározó marad: a partnerek vitatkoznak ugyan egymással, de eltérőbb pozíciókból érvelnek, semhogy eljuthatnának a megértésig. […] A végén sincsen haladás; a zárás gyakran visszakanyarodik a kezdethez.[208]

Hosszabban idézem Fodor Gézát a Kassandra *musiké*ja és látomásai közötti poétikai összefüggésről:

> A 3. strófapárban […] valóban egy látnok szólal meg. *Kassandra víziók sorában idézi fel* az Atreidák házának véres múltját. Az *amoibaion* új szakaszba ér, és a továbblépés látszólag dialogikus, Kasssandra mintha a

[206] I. m. 4.

[207] Hanjsjürgen Popp: „Das Amoibaion." In Walter Jens (hrsg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie.* München, 1971, 230, 232, 233, 239, 240, 241. Idézi Fodor, i. m., 4.

[208] Popp, 240. Idézi Fodor, uo. 5.

karvezető információjára reagálna, ez azonban egyáltalán nem biztos, a benn megindult asszociációsornak megvan a maga saját dinamikája és logikája. Az *amoibaion* e második, egyetlen strófapárnyi szakaszának az a legfontosabb sajátossága, hogy *a musikében a szavak nem elbeszélnek, hanem képeket idéznek föl:* istentelen ház, rokonöldösés, lefejezés, embermészárszék, vérrel befröcskölt föld. Ez nem történet, ezek egy történet mozzanatainak diszkontinuus felvillanásai; a magukban álló képek – egy modern költő szavaival élve – *‚mint alvadt vérdarabok, úgy hullnak'* a kar elé és elénk. *Musiké* és erős *képiség* egymást indukálja. A karvezető felfogja az utalásokat, és megérti, hogy Kassandra felfedezte és felfedezi a gyilkosságokat. De figyelemre méltó, hogy a *musiké* és a képek együttesének megnövekedett érzéki hatása megmozgatja a karvezető tudatalattiját, a jambikus trimeter, a beszédmód változatlan marad ugyan, de az eddigi fogalmiság után maga is képpel él: az idegen nő éles szimatú vadászkutyává válik képzeletében. Az antistrófában Kassandra villanásnyi víziói szörnyű eseménnyé konkretizálódnak: két síró, legyilkolt gyerek jelenik meg előtte, s egy apa, aki megette feldarabolt és megsütött húsukat.
[…]
Kassandra mintha meg sem hallaná [amit a karvezető válaszul mond neki], *vízióinak világában él, nem kommunikábilis, hanem csak kiadja, ami benne történik.*

A 3. strófapár múltat felidéző víziói után a 4. és 5. strófapárban fokozatosan felrémlik Kassandra előtt, hogy mi készül a palotában: *a víziók jóslatokba csapnak át.* A felvillanó képrészletek most is csak lassan állnak össze egésszé, és konkretizálódnak jelentéssé. […] Kassandra víziójának nemcsak homályos és fenyegető tartalma lett nyugtalanítóbb, hanem a *musiké*ja is: strófáinak terjdelme megkétszereződött az előző strófapárhoz képest… ritmikája… izgatottabbá, a *pathos* intenzívebbé vált. […] a kar szövege, amelyet [addig] a karvezető racionális beszédmódja képviselt, most Kassandra nyelvéhez közelít, amennyiben szabad folyást enged emócióinak, és ő is *képekben fejezi ki magát*. […] Kassandra víziói még nem kerekedtek ki világos történetté, de egyrészt *musiké*ja… fokozatosan akkumulált egy olyan emocionális energiát, megteremtett egy olyan érzelmi erőteret és magaslatot, egy olyan idegállapotot, *amelynek a hatása alól senki nem vonhatja ki magát,* amely tudat alatt, érzékileg hat, mond-

> hatni „fertőz” és magával ragad, másrészt szövege sem […] logocentrikus, hanem a képek uralkodnak benne, amelyek a képzeletre hatnak, s amelyek végül az Erinys képzetét felidézve közvetlen veszélyérzetet képes felkelteni a karban. […] És most már megkerülhetetlenül kibontakozik a gyilkosság eseménysora. […]
>
> S most újabb fordulat történik… Kassandrában. A 6. strófapárban *a jelen vízióját a jövőé váltja fel,* a saját jövőjéé. [209]

A Kassandra-jelenetben a dráma belső útjának iránya a töredezettség állapotából az egészbe rendeződés, azaz épp ellenkező irányban, mint a „szétesés” felé haladó Ady-versben. A jósnő eksztatikus látomásában megjelenő fragmentált kép(zet)ek egésszé, teljes képekké rendeződnek… Kassandra „látása” addig töredékes csak, azaz addig hoz létre töredezett látomásokat, ameddig a drámának erre szüksége van, vagyis amikor a jósnő a *múltat* idézi fel képzeletében. Szerepe – dramaturgiai „létjogosultsága” – meg is szűnik abban a pillanatban, amikor már nincs rá szükség. Amikor a múlt borzalmas eseményei(re való visszaemlékezés)t felváltják a jelen borzalmas eseményei. Az *Agamemnón* után (amelyben a Kassandra-jelenet hozzávetőlegesen a második harmad elején helyezkedik el) az *Áldozatvivők*et és az *Eumenisek*et mint valamiféle „drámafelvonásokat” is magában foglaló *Oresteia-trilógiá*ban itt, Kassandra jelenetében egyelőre ugyan beláthatatlan távolságban vagyunk a „katartikus lezárás” pillanatától, a költői munka folyamatában, amelybe Kassandra vizionálásának köszönhetően bepillantást nyerhettünk, a részekre töredezett képszilánkokban megjelenő víziókat a „költői folyam(at)” előrehömpölygése ragasztja össze egész képekké, vagyis inkább egyetlen, egységes alakká. Ezzel szemben a *Kocsi-út az éjszakában* mintha más pályán haladna, a szétesett, széttöredezett „Egész” nem rendeződik egésszé.…

A *Kocsi-út az éjszakában* a költői magatartás (létállapot? tudatállapot?) létrehozásának a „dokumentumaként”, testimoniumaként (is) olvasható. Azoknak a verseknek a sorába illeszkedik, amelyekben az

[209] Fodor i. m. 10–12. (Kurzív kiem. tőlem.)

adekvát költői magatartást a lírai alany elemésztésével hozza létre a versszöveg. E vonásában a *Kocsi-út* mintha lényegi hasonlóságot mutatna Radnóti Miklós *Levél a hitveshez* című versével, amelyben a költő egy szélsőséges élethelyzetben, „a halál torkában" ad leckét abból, hogyan kell (hogyan lehet) meghalnia az embernek, *ha költő.* Ennek a könyvnek egy későbbi fejezetében[210] a *Levél a hitveshez* lírai alanyát Pygmalionként interpretálom, aki számára a „halál-vers" megteremti, újra létre- (értsd: *el*)hozza a „szép"-et, a hitvest. A *Levél* kulcsszava a „Szép", kulcssora pedig ez: „s szép mint a fény és oly szép mint az árnyék". A *Kocsi-út* kulcsszavai (természetesen a mitikussá nőtt 5. és 8. sorok mellett): „csonka", „sivatag", „néma", „részekben", „darabokban", „rossz", „jaj-szó", „mély csönd", „félig lárma". E szavak mindegyike valamiképpen a részekre hullás, a darabokra törés állapotát jelzi. Ha a versszöveg írásképét hosszában elmetszenénk, gyakorlatilag mindegyik sorban átvágnánk egy ilyen szót. Más szóval, ezek a szavak képezik a költemény vertikális tengelyét.

Ezzel visszaérkeztünk a címben feltett kérdéshez: „emlékezés vagy jóslás?" Emlékezik vagy jósol a költő (ti a kocsi-úton)? Kassandra a mindig igazat jövendölő jósnő archetípusa, akinek azonban senki nem hisz. A mítosz szerint, amikor Apollón el akarta csábítani Kassandrát, Priamos trójai király és Hekabé leányát, a királylány azzal a feltétellel adta be a derekát, hogy Apollón megtanítja őt a jóslás tudományára. Apollón ezt megadta a lánynak, aki azonban, miután megkapta, amit kért, „meggondolta" magát, visszatáncolt. Ezért Kassandra azt kapta büntetésül, hogy soha senki nem fog hitelt adni a jóslatainak.

Apollón illetékességi területei a rend, a Nap, a költészet, a jóslás, a zene, a tánc, a művészetek, az íjászat. Gyakori jelzője a *Phoibos* („ragyogó, fénylő"). Apollón a halál isteneként – pontosabban halálosztó istenként – is feltűnik (Trója alatt a görög sereg egy részének lenyilazásával pestist és dögvészt hozott), de ő a gyógyítás istene is. Apollóné a Herméstől kapott lant, görögul *lyra* (Hermés a kibelezett teknősbéka páncéljából készített lantot, a *chelys*t *bátyjának engesztelésképpen*

[210] „Megérkezik-e a költő és a levél? Radnóti halálköltészetének aranykori olvasata."

adta ajándékba, mert egynapos korában elhajtotta annak marháit, ellopta, sőt egyet közülük meg is nyúzott, megsütött és megevett). Apollón a Múzsák vezetője, „Músagetés", aki a jósmesterség és a költészet (mindenfajta művészet: zene, tánc) közös nevezője volt. Jóslás és költészet eredetileg szorosan összefüggő mesterségek voltak a régieknél. „Emlékezés" és „jóslás" kéz a kézben jártak a régiek szerint – de nem csak a régiek szerint: a „váteszi", vagy „váteszköltői" szerep a modern kori költészetben is felértékelődött – elegendő itt éppen Ady példájára gondolnunk.

Az amoibaion elején Kassandra négy alkalommal invokálja Apollónt, mindannyiszor hangsúlyos helyeken – ez a mozzanat a jósnő és a jósisten összetartozását húzza alá. Sophoklés *Oidipus királyá*ban például Teiresias, a thébai jós már a darab elején *tisztában van mindennel: a múltra vonatkozó tudás* szavatolja a jövendőmondó hitelességét, legitimálja a jós személyét. A múltra való emlékezés pedig, tudjuk, szoros kapcsolatban áll az álommal. *Álom, emlékezés, költészet* (mely három fogalom közül ha a középsőt nagy kezdőbetűvel írjuk, Mnémosynét kapjuk, a Múzsák anyját), az emberi tudat különös módon egymásba kapcsolódó tereiként jelennek meg a Kassandra-jelenetben. „A magukban álló képek – egy modern költő szavaival élve – *»mint alvadt vérdarabok, úgy hullnak«* a kar elé és elénk." – A híres József Attila-i verssor Kassandra szógesztustöredékekkel jelölt, a néprajztudományban Lucien Lévy-Bruhl nyomán „prelogikusnak",[211] a klasszika-filológus Marót Károly nyomán „szublogikusnak"[212] nevezett tudatállapotokhoz hasonló, álomszerű révületben föltoluló képeit a tudat „törvényt" jelentő, azzal egylényegű „tiszta beszédet" közvetlenül megelőző fázisába utalja.

[211] Lévy-Bruhl 1910. Angol nyelvű kiad.: Lévy-Bruhl 1927.
[212] Marót 1927.

Ady képalkotásáról hosszabban idézem Kenyeres Zoltánt:

> Ady képteremtő eljárásai […] alapvetően rekonstrukciós jellegűek voltak: a helyreállítás és újrateremtés inkább csak sejtelemszerű, mint végiggondoltan tudatos óhaja hívta életre a talányosnak mutatkozó szimbólumokat, és vezetett a képteremtésnek ahhoz a módozatához, mely a különálló szimbólumokat is egyre nagyobb és homogénebb egységekbe igyekezett szervezni. […] Később Jung az álombeli képek mítoszi összefüggésére irányította rá a figyelmet. Nincs adat arra, hogy Ady megismerkedett volna a mélylélektani nézetekkel, de nem is volt szüksége rá: az álommunkához hasonló víziós képek alapmintáit megtalálhatta már a Bibliában is […].
>
> A tárgyias tapasztalás számára a dolgok mással egybe nem vethető, külön-külön létezőként mutatkoznak be. A hasonlattól a mitologikus képig vezető fokozatos eltávolodás során ezek a különvalóságot, rész-létet mutató dolgok egyre nagyobb egységekbe szerveződnek a nyelvi szemlélet terében. Ady verseiben tehát szembekerült egymással a világérzékelés és a költői világteremtés. Megpróbált győzedelmeskedni azon a tapasztalaton, amely azt mondatta vele, hogy „minden Egész eltörött", s a romantikából örökölt szerepek szerint a költészet megbízatásának tekintette a felbomlott egészek helyreállítását. Nem kinyilatkoztatásszerűen, hanem a versek mélyén, az imagista kellékekben, a képalkotás módozataiban indította el a fokozatos rekonstrukciót.
>
> […]
>
> A versek fő sodra… a románcostól a tragikus felé vezetett, s ez a képalkotásban is megmutatkozott. A látomásos, víziós képsorok a feloldást már távolabbra helyezték és kétesebbé tették. *A hóvárbércek alatt* című vers öntematizáló módon a költői fantázia teremtő erejét érzékeltette egy álomszerű jelenetsorban, de az életproblémák érzelmi feloldása helyett e teremtő erő elapadásának, összeomlásának baljós eshetőségét is fölvillantotta a mesés-víziós képek közt. A mitologikus képalkotás még elvontabb messzeségbe, már kozmikus távolságba vetítette az elveszett szemlélet- és értelem-egészek visszateremtésének lehetőségét.[213]

[213] Kenyeres 1998, 46–48.

Általánosan elterjedt vélekedés szerint a *Kocsi-út az éjszakában* nehezen vagy alig ritmizálható versszöveg. Véleményem szerint indokolt lenne inkább *szándékolt metrikai többértelműségről* beszélni. A *Kocsi-út* verstani szerkezetét illetően ugyanis a költői szándékosság legalábbis feltételezhető. Egyes görög tragédia-kiadások kommentátorai (talán a végső elkeseredés előtti pillanatban) megjegyzik, hogy „a kardal metrikájának és ritmikájának a pontos megállapítása lehetetlen". Valóban, ha nem is „lehetetlen", de sok esetben emberpróbáló feladat megállapítani egy kardal pontos metrikai felépítését rendkívüli bonyolultságának köszönhetően.

A *Kocsi-út* ritmusa az egyes strófák szerkezetének egymásra „rímeltetésén" és a szabályos lüktetés meg-megtörésén alapul. Példák: a második és harmadik szakasz kezdősorai choriambussal (– ∪ ∪ –) indítanak, az első szakasz a choriambus „inverzével" kezdődik (∪ – – ∪). Ez különös zenei karaktert kölcsönöz a költeménynek. (Bach zenéjében például nem ritka az ezen az elven működő „tört ritmus", ami a szabályos monotónia megtörésével mintha életet lehelne a művészi struktúrába.) Ha felírjuk a *Kocsi-út* időmértékes ütemképletét, azt láthatjuk, hogy a ritmikai struktúrában a görög tragédia kardalainak kedvelt verslábai köszönnek vissza – a már említett choriambus, aztán a creticus (– ∪ –), anapesztus (∪ ∪ –), dochmius (∪ – – ∪ –). Utóbbiról Lázár György így ír:

> […] a görög drámaköltőknél igen gyakori fokozatos *ritmusváltás […] maga is elősegítette a „kétértelmű" ritmusformák létrejöttét*, így a dochmiusét is. […] A dochmiusok sokszor ritmus-modulációk szerepét is betöltik: igen gyakran a drámák jambikus részeit daktilikus vagy anapesztikus részeivel kötik össze.[214]

[214] Lázár György: Dochmius. In *Világirodalmi lexikon*, Akadémiai Kiadó, Bp. 2. köt. (1972), 794–795. (Kurzív kiem. tőlem.)

A Kocsi-út az éjszakában ritmusképlete:[215]

U – – U U U –
Milyen csonka ma a Hold,
U – U – U U – – U
Az éj milyen sivatag, néma,
U – U U U U – U
Milyen szomoru vagyok én ma,
U – – U U U –
Milyen csonka ma a Hold.

– U U – – U –
Minden Egész eltörött,
– – – – – – – U
Minden láng csak részekben lobban,
– – U U – U U – U
Minden szerelem darabokban,
– U U – – U –
Minden Egész eltörött.

– U U – – U –
Fent velem egy rossz szekér,
U – U – U – – –
Utána mintha jajszó szállna,
– – – – – – – – U
Félig mély csönd és félig lárma,
– U U – – U –
Fut velem egy rossz szekér.

[215] A verslábakat jelölő morajelek (U, —) az írásképben láthatóan nincsenek szinkronban az általuk jelölt szótagokkal (magánhangzókkal) szótagokkal. Azért így helyeztem el őket, mert ha pontosan a jelölt szótagok fölött állnának, az nehezebben kivehető, szaggatott írásképet eredményezett volna.

Elgondolkodtató a görög tragédia kardalaira jellemző metrikai sajátságok ilyetén módon és sűrűséggel való feltűnése Adynak ebben a költeményében. Vajon nem ugyanaz a költői törekvés húzódik-e meg a *Kocsi-út* verstani ambi- vagy multivalenciája mögött, mint a jól észlelhető gondolati – vagy inkább szemantikai – *töredékessége* mögött is? Nem azt szolgálja-e itt a szöveg szemantikai töredékessége, és vajon nem „karöltve" dolgozik-e a metrikai talányossággal, enigmatikussággal, hogy – Kassandrához hasonlóan, akinek víziói nem egy történetet hoznak létre, hanem képszilánkokat robbantanak elő a jósolni készülő emlékezet mélyéről – a *musiké* mozgósításával, és ezzel párhuzamosan a *logos,* a „logocentrikus" beszédmód felfüggesztésével együttesen kiváltott űr létrehozásával, várakozás indukálásával felébressze (keltse) az olvasóban a költői gondolatot? Hogy *felköltsön* bennünket? Igekötő nélkül: nem ez lenne a *költés maga?* Imaginárius Kassandraként kirobbantani az emlékezet alvó vulkánja mélyéről az *alvadt vérdarabokként előhulló szavakat,* amelyek szertehulló törmelékeit az Apollón Músagetést soha becsapni nem tudó[216] lírai alany illeszti-szerkeszti öszsze, componálja a maga kodifikálta törvény által szabályozott tiszta – *költői* – beszéddé?

Kenyeres Zoltán írja (az ugyancsak a *Szeretném, ha szeretnének* című kötet egyik verse, *Az elátkozott vitorla* kapcsán):

> Az éppen csak jelzésszerűen felrémlő történet azonban teljes egész magában, miként a mítoszok – és feloldhatatlanul tragikus, mint az igazi, nagy drámák.[217]

[216] Vö. Apollón és Kassandra mítoszát.
[217] Kenyeres 1998, 48.

A TÖBBSZÓLAMÚ PRÓZA FORRÁSVIDÉKÉN

Thukydidés és a szofisták

> Ez a [ti. a szofista] filozófia a gondolkodás tisztaságának szeretetét jelentette, meg a beszédekkel való foglalkozást, de nem a mostani értelemben, hanem az általában vett műveltség értelmében.
>
> Aristeidés: *Ars Rhetorica*

> A beszéd hatalmas úr, mely parányi testtel – látni sem lehet azt – isteni dolgokat visz mégis végbe.
>
> Gorgias: *11. töredék*

1. REGE ÉS REGÉNY KÖZT: KAKUKKTOJÁS-E AZ ÉKESSZÓLÁS AZ ELBESZÉLÉSBEN?

Amikor Bulgakovnál, *A Mester és Margarita* első fejezetében a földre szállt Sátán bemutatkozik, és okmányokkal igazolja kilétét, *történetíróként* – „историк" – aposztrofálja magát: „Igen, talán *historikus* is vagyok." Majd hozzáteszi: „Ma este érdekes *históriák* színhelye lesz a Patriarsije Prudi." A gyanútlan olvasó talán nem sejti még, hogy e „históriák" *deinos,* azaz a jelenlévők számára *rettenetes, hamarosan bekövetkező szörnyű* eseményekre, azaz „önmagukon túllépő, a *logos*szal szorosan összetartozó sorscsapásokra" utalnak. Érdekes históriák színhelye az irodalomtörténet is…

Ennek a fejezetnek a tárgya abban az értelemben irodalom*történeti*, amennyiben a műfajpoétikát és általában a műfajok keletkezését és átalakulását történetileg fogjuk föl. Egy műfajpoétikai probléma föl-

vetésére vállalkozom, amire egy lehetséges megoldást fogok ajánlani. A téma – a rétorika szerepe az irodalom történeti mozgásában, annak szükségszerű változásain belül (szándékosan kerülöm a „fejlődés" szót ebben a kontextusban) – nagyon tág, és egyetlen könyvfejezet keretén belül semmiképp sem meríthető ki. Ezen a helyen csupán a probléma egy vékony szeletéhez szeretnék hozzászólni.

Mindenekelőtt tisztázni kell, hogy ebben a kontextusban mi értendő „rétorikán", illetve ne restelljük föltenni a kérdést: „mi is az a rétorika?" Annak ellenére, hogy nap mint nap használjuk a szót, dióhéjban érdemes kicsit körüljárni a fogalmat – nem a didaxis, hanem az előadás tárgya kedvéért.

A görög *rhétoriké* melléknév a „mond", „beszél" jelentésű **rheó = eiró* ige származéka; ezt a szót a modern kori filozófiai és irodalomtudományi hermeneutika Hermés istennel és a feltehetően az ő nevéből képzett „magyaráz, kifejt, állít, mond, kifejez, fordít" jelentésű *herméneuó* igével kapcsolja össze.[218] Ezt az összefüggést nyelvészeti (nyelvtörténeti) érv is alátámasztja: a „beszéd" jelentésű *sermo* a görög **rheó = eiró* igéből képzett elvont főnév, a *rhéma* teljes körű ekvivalense a latinban (rhéma = „mondott szó"; jelentése a Kr. e. 2. századi Dionysios Thrax *Techné grammatiké*jében, az első ránk maradt görög nyelvtanban[219] „ige").[220] A *rhéma* másik megfelelője a latinban a *verbum*; grammatikai kategóriaként ennek a jelentése is „ige". *Verbum* eredeti jelentése „szó"; ez a proto-indoeurópai **were* tőből származik. (Vö. avesztai *urvata-* és szanszkrit *vrata-* „utasít", görög eiró „beszél, mond", hettita *weriga-* „hív, szólít", litván *vardas* „megnevez", gót *waurd* „szó"!) A *hermeneutika* és Hermés isten egymásrautaltságának a mítosz-egzegetika körébe tartozó, a nyelvészeti érvekkel teljes mértékben konzisztens feltárását – „magyarázatát", „tolmácsolását", „elmon-

[218] Palmer 1969, 12–45.

[219] Mértékadó kiadás: Uhlig 1965.

[220] A görög *he[r]-* fonéma megfelelője a latinban *se[r]-*. Néhány példa: a lat. serpo (= „csúszik, mászik"), sex (= „hat"), sequor (= „követ, kísér, vmi/vki után megy") szavak megfelelői a görögben *herpomai, hex,* illetve *hepomai.*

dását" – Kerényi Károly Hermés-tanulmányában találjuk meg.[221] Ezzel az etimológiai kitérővel arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy *a rétorika tudománya a beszéddel* áll meghatározó kapcsolatban. A *rhétoriké* (tulajdonképpen *techné*) kifejezés „rétorika", „szónoklás művészete" értelemben először Platónnál fordul elő.[222]

A rétorikát időben is el kell helyeznünk, körül kell határolnunk ahhoz, hogy a fogalommal bánni tudjunk. Mi és mikortól számít tehát „rétorikának"? Egy nem mai keletű, de napjainkra ismételten erőre kapott kutatási irányzat szerint a rétorika akár Hésiodosig is visszavezethető. E felfogás egyik kortárs képviselője, Jeffrey Walker[223] az archaikus kori költői szövegekben fellelhető rétorikus jellegzetességek alapján a *Munkák és napok* Zeus-invokációját interpretálja „rétorikus szövegként". Bizonyos, a szövegben előforduló rétorikus jellegzetességek alapján teszi ezt: homoioteleuton, chiasztikus szerkezet, párhuzamosság, anaphora stb. Ezekkel az alakzatokkal már Homérosnál, például az *Ilias* hajókatalógusában és más korai görög költői szövegekben is találkozunk. Rétorikává teszik-e ezek a rétorikus alakzatok a költői szövegeket – vagyis, másként téve fel a kérdést: beszélhetünk-e „rétorikáról" az archaikus korban? Könnyen belátható, hogy erre a kérdésre az egyetlen helyes válasz: nyilvánvalóan nem. Ezt a kérdést azonban mindenképpen fel *kell* tenni, akkor is, ha ennyire egyértelműen megválaszolható – a továbbiakban meglátjuk, miért.

Az ókortudomány a rétorika megjelenését hagyományosan a szofisták fellépésétől számítja, vagyis a Kr. e. 5. század közepe utántól, inkább utolsó harmadától.

Platón így jellemzi a szofistát:

> a szópárbaj művészetéből, ami […] az ellentmondó, vitatkozó, harcoló, küzdő, szerző mesterség körébe tartozik, szóval ez, és semmi más […] a szofista mestersége.[224]

[221] Kerényi 1984b.
[222] A *Phaidros*ban (266d1): *tés rhétorikés* (*LSJ*, 1569).
[223] Walker 2000.
[224] Platón: *A szofista* 226a. Platón 2006, 39.

Ha azt mondjuk, hogy a görögségnek *a nyelvről való gondolkodása* a *szofisztikából táplálkozott*, azzal a grammatika és a rétorika elméletének szofisztikai eredetére világítunk rá. A szofisták megjelenésével fordulat áll be a görög filozófiai gondolkodásban: őelőttük a filozófiai diskurzust a preszókratikus filozófusoknak a „valóságra" való reflexiója határozta meg, míg a szofisták vizsgálatának középpontjába maga a gondolkodás és a nyelvhasználat kerül. Ez döntő fordulatot jelent az európai gondolkodás történetében. Platónnak a *jelentés* mibenlétéről több helyen – így *A Szofistá*ban, a *Phaidros*ban és különösen a *Kratylos*ban – megjelenő meghatározása kétségtelenül az európai *nyelvi reflexió* megszületésének a pillanata: *a szavaknak azáltal van jelentésük, hogy dolgokra vonatkoznak.* Nem véletlenül írja le majd Nietzsche, a szofista filozófia egyik, ha nem a fő újkori rehabilitálója ezt a mondatot: „…elmondhatatlanul fontosabb, hogyan nevezik a dolgokat, mint hogy mik is e dolgok valójában…"[225] Végül, ha az irodalomtörténet szempontjából nézzük, a szofisztika és a rétorika egybeesik a próza megszületésével – Hérodotos és Thukydidés színre lépésével. A műfajtörténet szempontjából ez tehát a *történetírás,* a „historiográfia" (vagy ahogy angol nyelvterületen nevezik: *history*) megszületésének pillanata. Megjegyzendő, hogy a görög *historia* szó eredetileg nem „történelmet" jelentett, sem – a mai szóhasználat szerinti – „történetírást", hanem „tudakozódást, ismeretet, tudást, valaminek az elbeszélését". A *historia* szó a „tudni" ige bizonyos alakjaira megy vissza: a görög εἶδον („láttam, megláttam"), illetve οἶδα („tudom") alakok az indoeurópai *weid-/*wid- gyökből alakultak ki (lásd latin *video,* német *wissen*).[226] A görög világképben beálló változásra (is) reflektáló irodalomtörténeti fordulat jellegzetes, sőt vezető szerep-

[225] Nietzsche 1997, Első könyv, 58.

[226] Az interpretáció és a belőle származó tudás – úgy tűnik – a *látással* ragadható meg a legadekvátabban. Vö. pl. a magyar nyelv „jól/rosszul látod…" kifejezését, ami a gondolkodásra („be*látás*ra"), és nem a vizuális érzékelésre vonatkozik, vagy a görög „látni" ige jelentésfejlődése mélyén rejlő szemléletet: az οἶδα perfectumban („megláttam", tehát „tudom") jól látható a **vid-* tő, amely a látást, illetve tudást jelentő igék töve az indoeurópai nyelvek többségében. Ugyanez a tő mutatkozik például a *Védák*ban is, a legmagasabb rendű *tudás* letéteményesében,

lője – a dráma mellett – Thukydidés történetírása. Érdemes itt visszautalni az *Antigoné* 1. stasimonját tárgyaló fejezetben hivatkozott Darien Shanske egy fontos gondolatára. Shanske, aki az attikai tragédia meghatározó jegyeként írja le a *deinon*t („az önmagán túllépő, a *logos*szal szorosan összetartozó sorscsapásra vonatkozik"), a thukydidési történetírásnak is központi kategóriájává teszi meg ezt a fogalmat.[227] Shanske felfogása szerint Thukydidés irodalomtörténeti újítása abban ragadható meg, hogy a tragikus *logos*t az író az általa tárgyalt jelen eseményeivel köti össze, ezzel a *deinon* a történetírói mű tragikumának is meghatározó jegyévé válik.[228] Shanske, noha egészen más úton jár, mint e sorok írója, de a történetírás műfajpoétikai és a műfaji fejlődésben betöltött szerepét illetően ugyanoda érkezik el.

Mi köze lehet a történetírásnak és a filozófiai gondolkodásban beállt változásnak az úgynevezett „szofista fordulathoz"? Ahhoz a szofista fordulathoz, mely fordulat után a filozófiai reflexió tárgya a „valóság" vagy „realitás" helyett a *nyelv* lesz? A rétorika – mint az új filozófia első számú, kitüntetett „terepe" – onnan nyeri legitimitását, ahonnan „szárba szökkent": arról a talajról, amelyből kihajtott. Ritoók Zsigmond így fogalmaz:

> Amiért azonban a rétorikát mint szakismeretet, technét mégis az V. század közepétől, a szofisztikától kell eredeztetnünk, az az ismeretelméleti megalapozottság.[229]

---

az óind irodalomban. Vö. még például: *wise* (angol) „okos, bölcs", *wissen* (német) „tud", *video* (latin) „lát, megért, belát" stb.

[227] Shanske 2009, 69–118.

[228] „…a tragikus *logos*t az író az általa tárgyalt jelen eseményeivel köti össze, ezzel a *deinon* a történetírói mű tragikumának is meghatározó jegyévé válik." Vö. a puskini „történetírói" pozícióval, amit a *Borisz Godunov* drámával elfoglal és egyben szét is tör. Lásd erről Mezősi 2007 („A Borisz Godunov-szüzsé: történet [és]írás…).

[229] Ritoók 2004 („Költészet és rétorika a görögöknél"), 1341. (A magyar ókortudományban a görög szó fonetikájához igazodó „rétorika" alak terjedt el.)

Történetileg nézve ez az „ismeretelméleti megalapozás" Prótagoras nevéhez fűződik, de Gorgias (akinek állítólag a történetíró Thukydidés a tanítványa volt) az, aki konzekvensen végigviszi.[230] Gorgias szerint nincs ellentmondástól mentes „abszolút igazság" (ezt a fonalat majd Nietzsche veszi föl), csak vélemények lehetségesek – *doxá*k –, amelyek közül a *valószínűség alapján* lehet választani. A köztük való választást *logikai úton* járva lehet végrehajtani, vagy *rábeszéléssel*, vagy mindkettővel, attól függően, hogy a másik fél várhatóan melyiket látja valószínűbbnek. Megszületik tehát a rétorika.

Ritoók Zsigmond a következő rövid és pontos meghatározást adja a rétorikára: „a próza lehetséges hatáseszközeinek tudatos tanulmányozása."[231] Itt érkeztünk el a szofista fordulat és a rétorika egymásrautaltságának másik fontos terepére, az *irodalomtörténethez* és a *nyelvhez*. A szofista fordulattal a *nyelv* kerül a filozófiai gondolkodás középpontjába, annak úgyszólván a tárgya lesz, a műfaja pedig a *történetírás*. A *tragédia* halála ez – igen, a kronológiai értelemben vett irodalomtörténetben. Nem kell azért elkeseredni: a tragédia (dráma) később feltámad majd, több felvonásban (Erzsébet-kori dráma, bécsi klasszicizmus, Verdi, az orosz nemzeti radikalizmus – nem a politikában, hanem a színpadi zenében, csak hogy néhány jellegzetes példát említsek). Ám a görögök „nagy dionysosi korszakának" ezzel vége – amit Nietzsche egyrészt ugyan nagyon sajnál, ám a szofisztikának és a rétorikának – Platón ellenében – kevés nagyobb pártfogója akad őnála. Bázeli egyetemi professzúrája idején, 1874-ben előadás-sorozatot tart „Az antik rétorika vázlata" címmel – a témaválasztás nem véletlen.

Megszületik tehát a próza. A filozófiatörténeti fordulat egyúttal műfajtörténeti fordulatot is generál az irodalomtörténetben.

Hallgassuk meg Gorgiast a *beszédről* a *Helené dicséreté*ben:

> A beszéd hatalmas úr, mely parányi testtel – látni sem lehet azt – isteni dolgokat visz mégis végbe, mert képes félelmet szüntetni, fájdalmat elvenni, örömet szerezni, részvétet fokozni… Úgy gondolom, s állítom

[230] Uo. 1341–1342.
[231] Uo. 1340.

> is, hogy az egész költészet nem más, mint versmértékkel bíró beszéd, melynek hallgatóit megszállja a rettegő borzadás, könnyező részvét, bánatos vágyódás, s idegen esetek, idegen emberek jósorsát, balsorsát mint valami saját élményét éli át a lélek. Mert a szavak folytán istennel eltelő varázsénekek a gyönyörök elárasztói s a könnyek felszárasztói lesznek. Ha ugyanis az ének varázsa a lélek vélekedésével egyesül, varázserejével megbűvöli és meggyőzi és elváltoztatja azt. A varázslásnak és megbabonázásnak kettős művészete van kitalálva, s ezek a léleknek megtévesztései s a vélekedés rászedései.[232]

Nietzsche rétorikaelméleti előadásainak fennmaradt vázlataiban (nemkülönben az ugyancsak az egyetemi előadásainak anyagát tartalmazó *A görög irodalom történeté*ben, ebben az egyebek közt Olga Frejdenberg műfajpoétikai felfogását[233] is megtermékenyítő – vagy azzal konzseniális – írásában[234]) a „régi irodalom" *szóbelisége* és a „modern irodalom" írásbelisége közötti választóvonalra hívja fel a figyelmet „A rétorikusság viszonya a nyelvhez" című fejezetben:

> Általában számunkra, nyers nyelvempirikusok számára az egész ókori irodalom némileg művinek és rétorikusnak tűnik, kivált a római. Ennek mélyebb oka többek közt abban rejlik, hogy az ókor tulajdonképpeni prózája nem más, mint a hangos *beszéd* visszhangja, és annak törvényein nevelkedett: miközben a mi prózánk egyre inkább az *írás*ból magyarázható, stilisztikánk az *olvasás* által percipiálandóként jelenik meg. Az olvasó és a hallgató azonban egészen különböző előadásformákat kíván, és ezért cseng számunkra „rétorikusan" az antik irodalom: elsősorban a fülre irányul, hogy megvesztegesse azt. […] Amit a tudatos művészet eszközeként „rétorikusnak" nevezünk, azok a nyelvben és annak létrejövésében mint a tudattalan művészet eszközei működtek, vagyis hogy *a rétorika a*

[232] Diels–Kranz 1966, Fragm. 11, 51–64. (Gorgias: *Fragmenta*.)
[233] Lásd Frejdenberg 1977. Magyarul lásd Frejdenberg 1999 (részletek).
[234] Nietzsche 1912. Magyarul lásd Nietzsche 1998.

> *nyelvben rejlő művészi eszközök továbbfejlesztése* az értelem napvilágánál. Egyáltalán nem létezik a nyelv nem-rétorikus „természetessége”, amelyre apellálhatnánk: a nyelv maga színtisztán rétorikus fogások eredménye.[235]

Utóbb, már filozófusként, a bázeli egyetemről való nyugdíjazását követően Nietzsche *A vidám tudomány* című könyvében az aristotelési katarziselméletre célozva arról ír, hogy a görög ember nem azért ment a színházba, hogy ott félelem és részvét ébredjen fel benne, hanem azért, hogy jó és szép beszédeket hallhasson. Az előbbiek alapján nem sok okunk maradt kételkedni ennek az észrevételnek a jogosságában – hogy tudniillik az ókori közönséget a drámai dialógusokban és a stichomythiákban zajló összecsapásokban, valamint az „ékesszólási teljesítményben” való gyönyörködés vágya vitte a színházba. „Rétorika-e” ettől a dráma? Nyilvánvalóan nem. Akkor sem, ha – mint Euripidésnél – Aischylos után a tragédiába is erőteljesen belép a szofisztika és a rétorika. Csakúgy, mint a komédiában: Aristophanés vígjátékai tele vannak „törvényszéki beszédekkel” abban az értelemben, hogy a két fél szópárbajt vív egymással, majd az elsőségről egy harmadik személy dönt – ez az „agón” (a szó „küzdelmet” jelent; a legismertebb példa talán Aischylos és Euripidés vetélkedése a *Békák*ban). Hozzá kell tenni, hogy a komédia agónjának retorizáltsága szükségképpen mindig erőteljesen stilizált és karikírozott. Ahhoz, hogy képet alkothassunk az euripidési dráma retorizáltságáról, vessünk egy pillantást Aristophanés Euripidésének „jellemzésére” saját „poétikájáról”:

> Hanem, mihelyt átvettem a mesterséget tetőled
> Dagadtan a fenhéjazó, mázsás szavaktól:
> Elébb is karcsúvá tevém, a súlyát megcsapolván
> Kis versikék, könnyű viták és répafőzet által,
> Szájaskodás könyvből leszűrt nedvét adám be néki…[236]

[235] Nietzsche 1997b, 20–21.

[236] Aristophanés: *Békák,* 939–943. skk. (Arany János fordítása.) Bolonyai 2002, 655.

Ebben a jelenetben jól kitapintható a tragédia műfaján belüli költői paradigmaváltás az aischylosi „hőskorhoz" képest. Aischylos „hősöket" visz a színpadra – a „dagadt", „fenhéjazó, mázsás nehéz szavakhoz" „nagy marha-mondatot tizenkettőt kivága, / Sisaktollas, szemöldökös, ménkő múmus-beszédet, / mit a néző nem érthetett".[237] Aristophanés a *Békák*at Kr. e. 405-ben mutatta be, egy évvel a peloponnésosi háború vége előtt (Euripidés 406-ban halt meg).

Érdemes itt hosszabban idézni Ritoók Zsigmondot, aki a következőképpen foglalja össze azt a paradigmaváltást a görög irodalom- és műfajtörténetben és gondolkodásban, amihez a rétorika térhódítása az 5. század közepe után döntő módon járult hozzá:

> A szónoklásban szinte a szemünk előtt megy végbe az átmenet a szóbeliségről az írásbeliségre, a rögtönző, agónisztikus vitastílusról a kidolgozott, grafikus, írott stílusra, ahogy Aristotelés a két szélső pontot meghatározza. Az írásművek míves kidolgozása azonban nemcsak az alkotók akaratának, hanem a befogadók igényeinek következtében is növekedett. A IV. század folyamán mind szélesebb körben terjedt a rétorikai műveltség, s kialakult az a művelt közönség, mely értette, élvezte és el is várta a rétorika műfogásainak alkalmazását. Ezt az írásbeliség terjedése, jelentőségének növekedése lehetővé, de […] szükségessé is tette. A rétorika mint szakma, techné művelői is mind alaposabban tudatosították a beszéd kínálta hatáslehetőségeket – így például Thrasymachos a mondatvégződések ritmizálását és a körmondatos szerkesztést – Theophrastos pedig nemcsak a stíluserényeket fogalmazta meg, hanem a szavak és hangok szépségéről is beszél. Figyelemre méltó ebben az összefüggésben, hogy a „pontos", az „írott" stílust mind Alkidamas, mind Isokratés, a két nagy ellenlábas a poiétéshez és a poiésishez illőnek mondja. Az előbbi elítélőleg, mert szerinte ez nem illik a szónokhoz, az utóbbi megállapítólag, az emberek úgy hallgatják az írott szövegeket, mint poiémákat. És bár tudjuk, hogy e szavak eredetileg csinálót, csinálást, csinálmányt jelentettek, s e jelentésüket megtartották a IV. században, sőt később is, Alkidamas is, Isokratés is tudta, hogy költésről van szó, költeményről, amit

[237] I. m. 924–926. (654. o.)

> kidolgoznak, mint a tragédiát. A próza felnőtt a költészet mellé, maga is „költemény" lett, művészi próza, ugyanúgy kötött beszéd, mint a vers, csak kötöttségei rejtettebbek. Gorgias jól látta: költészet és műpróza közt csak a versmérték a különbség. A költészet a IV. században mintha el is halkulna. A samosi Choirilos az V. század második felében az epikus költészetet történeti epika formájában akarta megújítani, a kolophóni Antimachos a mitologikus eposzt már filológiai tudással írt újmódi eposz formájában, sőt elbeszélő elégiaciklust is írt, s költeményeinek kritikusai mellett csodálói is akadtak, de egyik kísérlet sem aratott átütő sikert, bár mindkettőjük tevékenysége már a hellénisztikus költészetet készítette elő: Choirilosé a hellénisztikus panegirikus epikát, Antimachosé Apollónios Rhodiost és Kallimachost. Egyáltalán: mintha a IV. század egész költészete valami nagy előkészület lett volna. Tömérdek komédiát mutattak be, bizonyára sikere is volt egy részüknek, de alig néhány szerző akadt, akit később, legalább még egy darabig emlegettek. Nem, ez a század a próza százada, a nagy szónokok, a nagy filozófusok és ha nem is a legnagyobb, de nem is jelentéktelen történetírók százada, akik közül egy sem tudta kivonni magát a tudatos szóművészet, a rétorika hatása alól, akkor sem, ha elvileg szembeszállt vele.[238]

Az antik filozófiai gondolkodásban és az irodalomtörténetben beállt fordulat idején – és által – megszületett próza azonban még nem a *regény* prózája, ám az első döntő lépés, amit az irodalomtörténet megtesz az új műfaj felé. Jellemző módon a regény az ókorban kései műfaj – mind a görögöknél, mind a rómaiaknál időben az utolsó irodalmi műfaj. A bahtyini felfogás értelmében[239] a regény a felbomló, átalakulásba forduló, valami új felé tartó világ jellemző műfaja. A görög regény a hellénisztikus korban jelenik meg majd, amikorra az anyaországi görög poliszok, köztük Athén is, elveszítették önállóságukat, és a korabeli „globalizált világ", a hellénisztikus világ részeivé válnak. A klasszikus kori Athénben nem íródhatott volna regény – ahogyan a köztársaságkori vagy az Augustus-kori Rómában sem. A ránk maradt

[238] Ritoók 2004, 1343–1344.
[239] Bahtyin 2000 („Эпос и роман").

római regények egytől egyig a császárkorban születtek (például Petronius *Satyricon*ja és Apuleius *Metamorphoses*a *[Átváltozások],* vagy ismertebb nevén *Az aranyszamár*). Ennek fő okát jól mutatja Nietzsche következő megállapítása: az ókoriak prózája „a *beszéd* visszhangja" volt, míg a regény inkább „az írásból magyarázható".

Fentebb a saját kérdésemre azt a választ adtam, hogy a tragédia (dráma) „nyilvánvalóan nem rétorika". Miért nem? Hogy erre a kérdésre korrekt választ nyerjünk, olvassunk össze két szöveget és alkalmazzuk rájuk a rétorikaként értelmezhető szöveg alapvető ismérveit. Az *Ilias* VI. énekéből Glaukos és Diomédés „kvázi-agónját"[240] (valójában nem „agón", „versengés" ez, hanem *homilia,* „találkozás"), illetve Thukydidés *Peloponnésosi háború*jából a híres „mélosi dialógust"[241] mérjük össze – ez már agón lesz a javából.

Ha összevetjük a két találkozás résztvevőinek érvelési eszköztárát, azonnal láthatjuk, hogy mi „számít" rétorikának, és mi nem. A görög irodalom története folyamán a próza akkor alakul ki, amikorra a nagy költői műfajok – mint az eposz és a tragédia – már elvirágzottak. Az a tény, hogy drámákat még Platón korában is adtak elő, sőt az újkomédia (Diphilos, Menandros és Philemón vígjátékai) jóval Platón után indul virágzásnak, mindezzel nem áll ellentmondásban. Amikor az első prózai műfaj, a történetírás színre lép, a „filozófiai fordulattal" teljes szinkronban gyökeres váltás következik be a művészi szövegképzés, szövegalkotás területén: megjelenik az irodalomban valami új, amit az egyszerűség kedvéért nevezzünk itt *logos*nak. A *musiké* és a *logos* a görög drámaértelmezés két, a verselési móddal és ehhez kapcsolódóan a drámai szerkezettel összefüggő kategóriája. Leegyszerűsítve, a tragikus költészetben a *musiké* az emberi psziché irracionális rétegeinek feltárásáért, az e rétegekben rejlő tartalmak felszínre hozataláért és megmutatásáért – „kommunikálásáért" – felel, a *logos* pedig az értelemmel megragadható tartalmak közvetítésére szolgál.[242]

240 *Ilias* 6, 123–236.

241 Thukydidés 5, 85–116. fej.

242 A *logos*ról és a *musiké*ről a tragédiában lásd Fodor 2005, illetve fentebb, az „Emlékezés? Jóslat? Ady és Kassandra látomásai" című fejezetet.

Különös módon ennek a változásnak egy igen jelentős „előszele" korábban már megcsapta az irodalmat és befogadói közösségét: éspedig a hőseposzban. Az *Odysseiá*ban megjelenő új hőstípusról van szó. A *logos* – vagy ha tetszik: az oksági szükségszerűség kikezdhetetlen logikája – belép az irodalmi alkotásba, és az írás (majd később az olvasás) legfőbb kultúrahordozó médiumává válásával párhuzamosan meghatározó dimenzióvá lesz. Ennek egyik oka, hogy a történetírással – az első prózai műfajjal – a mítosz „megköltése", „megéneklése" átadja a helyet az „oknyomozó" beszámolónak. Görög kifejezéssel ez a *historia*. Szerencsések vagyunk, mert ezt a váltást jól dokumentálja és szemlélteti a fennmaradt görög szövegek nyelve, nyelvhasználata. Homérosnál a mellérendelő mondatszerkesztés domináns, alárendelő szerkezettel alig találkozunk, egyedül talán a célhatározói mellékmondatok képeznek szórványos kivételt, teljesen „kiszolgálva" így a történet – a *mythos* – *elmesélésének* igényét. Ugorjunk most 300 évet az irodalomtörténetben, és az attikai prózában, például Thukydidésnél (és majd az ő utána jövő prózaíróknál) már az alárendelő mondatszerkesztés lesz a meghatározó. Miért? Mert „nem mese, ez gyermek", hanem történetírás, historiográfia. Az új műfaj új szintaxist kíván meg. Ahogy a daktilikus hexameterrel, úgy a homérosi formuláris nyelvvel sem tud mit kezdeni a historiográfia műfaja. A kritikai történetírásnak éppen kapóra jön tehát a szofista fordulat. És ami a művészi próza további fejlődését illeti, a *logos* meghatározó súlya innentől, úgy tűnik, még jó ideig meg fog maradni.

A rétorika, ahogyan azt Aristotelés rendszerező művéből[243] ismerjük, egyik lényegi vonása a *módszertan* tekintetében szoros rokonságban áll a matematikával, Eukleidés *Elemek* című, a középiskolai „euklidészi" geometriát tárgyaló könyvéből ismert matematikával. A „rétorika" definiálására Aristotelés – aki a matematikus Eukleidés kortársa volt – a következő három állítást sorakoztatja fel könyve elején, a rétorikában immanens *matematikai természetű logika* megkerülhetetlenségére mutatva rá:

[243] *Techné rhétoriké.* Mértékadó kiadás: Ross 1964. Magyar kiad.: Aristotelés 1982.

> […] maguknak a helyesen megfogalmazott törvényeknek kell – amennyire csak lehetséges – mindent meghatározniuk, és a lehető legkevesebbet hagyni a bírákra.[244]
> […] a rétorika módszertana a bizonyításokkal foglalkozik, a bizonyítás pedig egyfajta igazolás (mert többnyire azt hisszük el, amit igazolva látunk).[245]
> A rétorikai igazolás az enthyméma.[246]

Nietzsche a matematikáról:

> A matematika finomságát és szigorát minden tudományba be akarjuk csempészni, amennyire csak lehetséges, nem abban a hitben, hogy ezen az úton majd megismerjük a dolgokat, hanem azért, hogy emberi viszonyt *létesítsünk* a dolgokkal. A matematika az általános és végső emberi megismerés eszköze csupán.[247]

Aristotelés pedig (mintha csak Nietzschét „követné"):

> […] a rétorika olyan képesség, mely minden egyes tárgyban feltárja a meggyőzés lehetőségeit.[248]

Ha egymás mellé helyezzük a két szemelvényt, az *Ilias* VI. énekéből Diomédés találkozását Glaukosszal és Thukydidés V. könyvéből az úgynevezett „Mélosi dialógust", könnyedén eldönthetjük, hogy melyik szöveg alapjában és funkciójában „rétorikus", és melyik nem az.

Platón *Prótagoras* című dialógusában, amelynek főszereplője a Kr. e. 5. századi Athénben működő leghíresebb szofista volt,

[244] I. m. 1354a. (I. k. 1. fej.)
[245] I. m. 1355a.
[246] *enthyméma:* „következtetés (valószínűség alapján)". *GyKT* , 355.
[247] Nietzsche 1997b. Harmadik könyv 246. („Matematika") (Nietzsche saját kiemelése.)
[248] Aristotelés 1355b. (I. könyv 2. fej.)

> *a mythos* a *logos*szal áll szemben: az egyik fajta bizonyítás a másik fajtával. Az első puszta elbeszélés, bizonyítás nélkül, nyílt elismerésével annak, hogy nem feltétlenül érvényes. A másik lehet ugyan elbeszélés vagy beszéd, lényegében azonban mégis érvelés és megokolás.[249]

Glaukos és Diomédés találkozása egy aranykort idéző történet, egy „idilli sziget" az ádáz háború közepén. Nem kevésbé „aranykori" („homérosi") a jelenet kompozíciója: az erősebbik hős, Diomédés kezdésnek egy mitikus példázatot (mítoszt) ad elő annak illusztrálására, hogy miként járnak azok, akik szembeszállnak valamelyik istennel, ezért felszólítja Glaukost, hogy fedje fel kilétét, hogy ha esetleg nem isten, akkor majd ő megölhesse, hiszen kettejük közül úgyis ő a nagyobb harcos. Amire Glaukos egy „igaz történettel" válaszol: előadja a családfáját. Ebből Diomédés számára kiderül, hogy ők ketten atyai vendégbarátok, így az öldöklés elmarad, helyette inkább ő is elmond egy igaz történetet a felmenőiről, s végül egy (neki nagyon) kedvező fegyvercserére tesz javaslatot. Ha ezt a jelenetet közelebbről megnézzük, egyik részről sem találunk benne *érveket,* érvelést. Nincsen ugyanis szükségük a feleknek érvekre, hiszen ott van a három történet – *mythos* –, amelyek közül az egyik egy istentörténet (Dionysosról, Thetisről és az igazságtévő Zeusról), a másik kettő a két hős családi mitológiájának egy-egy eleme. Glaukos meseszerű elemekkel tarkított elbeszélése „győzi meg" végül Diomédést. Valóban *meggyőzésről* van itt szó? A szónoki beszéd célja, funkciója az, hogy a másik felet – vagy a bírót – eltérítse az eredeti álláspontjáról, s benne egy új, a beszélőnek inkább megfelelő vélekedést, *doxá*t alakítson ki. Diomédés tehát látszólag meggyőzetik. Valójában azonban Diomédés nem meggyőzetik, hanem véletlenül – az elhangzott történetek szüzséinek véletlenszerű („meseszerű") találkozása folytán – kiderül, hogy őseik vendégbarátok voltak, így tehát ők nem harcolhatnak egymás ellen. Ez a szokásjog: a vendégbarátok utódai nem üthetik agyon egymást, hiszen azzal Zeust, a vendégbarátság védőistenét sértenék meg. (Emlékeztetőül: Paris trójai királyfi ezt a nagyon fontos tabut, a vendégbarátság in-

[249] Kerényi 1984, 354.

tézményét sértette meg Helené elrablásával, aminek következménye a görögök trójai hadjárata lett, s mellesleg éppen ennek köszönhetően találkozhatott egymással Glaukos és Diomédés a csatatéren.) A helyzet megoldását az epikus költő *történetekkel* – történetek elbeszéltetésével, illetőleg e történetek egymás mellé helyezésével – oldja meg. Semmi érvelés, semmi meggyőzés – ezekre ugyanis az epikus költőnek nincs szüksége, hiszen az *elbeszélt történetek* („mítoszok") kétségbevonhatatlanul „igazak" – azaz, pontosabban szólva: az irodalomtörténet e pontján még nem jelenik meg a kereslet arra, hogy bárki kétségbe vonja, *megkérdőjelezze* az elbeszélt történeteket. A „mesés véletlen" szépen megold mindent. Pedig a megelőző ének tanúsága szerint (az *Ilias* V. éneke a modern kiadásokban a „Diomédés vitézkedése" alcímet viseli) ennek a Diomédésnek körülbelül akkora lehetett az erőfölénye Glaukosszal szemben, mint Athénnak Mélos szigetével szemben Thukydidés művében, a *Peloponnésosi háború*ban. A mélosi dialógusban ugyancsak egy háború közepén vagyunk, egy bíró nélküli törvényszéki tárgyaláson, amelyben a bíró szerepét a „tárgyalás" után az „ügyész" – Athén, a tengeri nagyhatalom – ruházza majd magára… Thukydidés szövegéből egyértelműen kiderül, hogy mind a két fél tökéletesen tisztában van a másik „igazával", de köszöni szépen, nem kér belőle. A szónoki teljesítmény magasiskolája ez a dialógus: rétorikailag kifogástalan, és a benne felvonultatott összes érv biztosan áll a lábán. A másik fél persze az összes érvet megtámadja, kikezdi. Kifogástalan logikával „esnek egymásnak" a felek, rétorika és szofisztika szempontjából minden a helyén van: ellentétező paralellismusok, homoioteleutonok, chiasmusok és ami csak szükséges a rétorika eszköztárából, de mindenekelőtt az attikai próza alárendelő mellékmondatai és a – mondanivaló tömörítésére alkalmas (magyarra ugyancsak alárendelő mellékmondattal fordítható) – igeneves szerkezetei által kijelölt szintaktikai tér. Ezen a rétorikai küzdőtéren zajlik le a szópárbaj, melynek végeredménye – a homérosi jelenettől eltérően – nem happy end (az athéniak vérfürdőt rendeznek Mélos szigetén, kiirtják a férfiakat, a gyerekeket és a nőket eladják rabszolgának). A meggyőzés tehát, jól láthatóan, elmaradt. Valóban? Nem, nem maradt el. A rétorikus beszédben a „meggyőzés" ugyanis nem a „gyakorlati eredményre" (a

„sikerre") vonatkozik, hanem arra, hogy a beszélő ki tud-e alakítani a másik félben egy új *doxá*t, ami képes felülírni a tárgyról alkotott eddigi vélekedését. A mélosi dialógusban szónoki képesség és rétorikai logika tekintetében mindkét fél egyenrangúnak mutatkozik. Ami a *mythos*t, az *elbeszélt* (pontosabban: *elbeszélendő*) *történetet* illeti, a szópárbaj megkezdése előtt körvonalazódik, és a dialógus folyamán anélkül válik megismerhetővé, hogy azt valaki elbeszélné. Egy roppant enthymémaként – „valószínűség alapján kialakuló következtetésként" – mint valami baljós fekete árnyék tornyosul a dialógus résztvevői – és olvasói – fölé. Az elbeszélésnek szentelt 32 fejezetből az író az utolsó négyet szenteli a tulajdonképpeni „elbeszélésnek", melynek drámai csúcspontját, a sziget lakosságának kiirtását az utolsó előtti másfél mondatba tömöríti:

> […] a mélosziak megadták magukat azzal, hogy sorsukról az athéniak tetszésük szerint döntsenek. Az athéniak minden kezükbe került felnőtt méloszi férfit lemészároltak, a gyermekeket és asszonyokat pedig eladták rabszolgának.[250]

Thukydidés végül egy tartalmát és stílusát tekintve is viszonylag kevéssé megterhelt, szűkszavú mondatba sűrített zárlattal tesz pontot a tragikus esemény elbeszélésére:

> S a városba, amelyet saját gyarmatukká tettek, később ötszáz telepest küldtek.[251]

A „Mélosi dialógus" esetében láthatjuk, hogy bár műfaja szerint történetírással van dolgunk, a történet megírója itt nem *elbeszélői* minőségben, hanem egy diskurzus szerzőjeként, *poiétés*eként van jelen a szövegben. Nem elbeszél, hanem másokat beszéltet. Nincs vagy alig van *mythos* – helyette *logos* van, dia-logos: „beszélgetés, párbeszéd" –, s mire az író elmesélné magát a történetet, addigra az olvasó ebből a be-

[250] Thukydidés, 5. 116.
[251] Uo.

szélgetésből már összerakta magának az „igaz történetet", a *historiá*t. Tőről metszett interaktív történetképzés, mondhatnánk.

Kakukktojás-e az oráció az elbeszélő műfajokban? – a fentiek alapján a válasz természetesen „nem", ami önmagában persze nem mond semmit, hiszen az elbeszélő művek tele vannak beszédekkel. (Mi lenne, mondjuk, a *Bűn és bűnhődés*ből, ha Raszkolnyikov 600 oldalon keresztül meg se mukkanna?) A kérdést egyrészt talán mégsem volt haszontalan feltenni, hiszen a hősepika és a történetírók beszédei közötti különbség vizsgálata ráirányíthatja a figyelmünket arra a nem pusztán filozófiatörténeti, hanem mentalitás- és kultúrtörténeti jelentőségű pillanatra, amikor döntő fordulat állt be az európai gondolkodásban. Másrészt milyen lett volna „a hangos beszéd visszhangja", az antik próza *beszédek nélkül?* Fordulat ide, fordulat oda, az ókori irodalom éppen annak köszönheti *klasszikus* voltát (és minőségét) – fejtegeti Nietzsche *A görög irodalom történeté*ben –, hogy eredendően orális irodalom, ami nála azt jelenti, hogy nemcsak keletkezésében, de recepciójában is döntően a szóbeliség határozza meg (a hőseposz és a dráma).[252] A fordulat egyik hozadéka volt tehát a *próza megszületése,* illetőleg – ezzel párhuzamosan, noha késleltetve – az *írás* domináns szerepre jutása a kultúrában. Az addig döntően orális kultúra e fordulattal indult el az írásbelivé válás útján.

2. THUKYDIDÉS ÉS A *DEINON*

A történetírás időrendben is az első prózai műfaj a görög irodalomban; a görög világképben a Kr. e. 5. század derekától beálló változásokra egyedül az új művészi eszközökkel reflektáló Thukydidés történetírása bizonyult képesnek a tragédia lényegi jegyeinek produktív átmentésére. Darien Shanske, aki az attikai tragédia meghatározó jegyeként írja le a *deinon*t, ami „az önmagán túllépő, a *logos*szal szorosan összetartozó sorscsapásra vonatkozik", ugyanezt a fogalmat a thukydidési történetírás központi kategóriájává teszi meg. Shanske

[252] Nietzsche 1912a. Magyarul lásd Nietzsche 1998.

Thucydides and the Philosophical Origins of History című könyvében kifejtett koncepciójára támaszkodva a görög történetírásnak az irodalmi műfajok történeti fejlődésében betöltött kulcsszerepére és az 5. századi „szofista fordulattal" való lényegi kapcsolatának irodalomtörténeti relevanciájára szeretnék itt rávilágítani. A „History" mint műfaj jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni: a történetírással születik meg nemcsak a próza, hanem a modern értelemben vett „irodalom" is. Az orális beállítottságú irodalom ugyanis a történetírás megjelenésével válik írott és olvasott irodalommá.

3. *DEINOS* ÉS A *LOGOS*: THUKYDIDÉS

Shanske szerint annak ellenére, hogy a *deinon* szó Thukydidésnél nem fordul elő olyan gyakran, mint a tragédiaíróknál, a szó használata őnála, ha lehet, még konzisztensebb, mint amazoknál.[253]

> A *deinon* attól rettenetes, hogy a katasztrófáknak egy véget nem érő láncolatát vetíti előre; egy olyan láncreakció beindulásával fenyeget, amelynek sosem lesz vége, mivel a rettenet forrása mi magunk, emberek vagyunk, és ennélfogva, valahányszor csak kísérletet teszünk a katasztrófák elhárítására, megsokszorozzuk őket.[254]

Shanske válasza a kérdésre, hogy mi az, ami ennyire elkerülhetetlenül rettenetes mibennünk, a *logos.* Olyan lények vagyunk, mondja, akik logosszal lettünk felruházva, ám ez a logos soha nincs teljesen az ellenőrzésünk alatt.[255] Ezért a tragédia – a „tragikus" – nem korlátozható a tragédia színpadára, egy ünnepre, vagy akár egy városállam keretei közé. Az embert üldöző katasztrófa örök, soha nem ér véget. Megszületik a történetírás. *A peloponnésosi háború* 3. könyvének 82. fejezetében olvassuk:

[253] Shanske 2009, 72.
[254] Uo.
[255] Uo.

> Mert amíg a városokban a politikai vezetők […] az uralomért a legkülönbözőbb módon vetekedve nem riadtak vissza a legiszonyúbb eszközöktől [*tá deinotata*] sem, a megfélemlítés egyre több módszerét alkalmazták, bosszújuknak nem szabott határt sem a jog, sem az állam érdeke, s csak azzal törődtek, ami nekik akkor éppen kellemes volt.[256]

A fenti Thukydidés-idézetben a kulcs a *deinotata* [legrettenetesebb, legiszonyúbb] szóban van elrejtve. Mi az, amit Thukydidés a fenti idézetben úgy ír le, mint ami a leginkább *deinos?* A cselekedetek amiatt a leg*deinos*abbak, mert családi és közösségi kötelékeket szakítanak szét, vagy a törvények áthágása, vagy a viszálytól meggyengített állam sebezhetősége miatt? Bár az említett katasztrófák mindegyike leírható a „rettenetes" jelzővel, Thukydidés itt azokra a kirívó katasztrófákra helyezi a hangsúlyt, amelyek azokat érik, akik túlságosan messzire mentek a versengésben, az *agón*ban. Az agón a polis és a polisok egymás közötti viszonyának központi lételeme. A legrettenetesebb az lesz, amikor a polis által mozgásba lendített interakciók a polis ellen fordulnak.[257]

4. THUKYDIDÉS POLIFÓNIÁJA

Nietzsche kevés olvasmányélményéről szól a feltétlen elismerés hangján – e kitüntetett szerzők egyike Thukydidés. Néhány francia szerzőn kívül Hérakleitos, Horatius, Dante és Dosztojevszkij alkotják az elitklubot, amely számunkra nem is elsősorban a klubtagok irodalomtörténeti presztízse miatt sokatmondó, hanem amiatt, mert ez a klub olyan szerzőket fogad csak be, akiktől genetikusan idegen valamely egyetlen kinyilatkoztatott „igazság" vagy „eszme" megjelenítése, és akik mindannyian valamely többszólamú kifejezésmód felé kacsingatnak. A klub tagjai sorában Dante csak látszólag számít kivételnek: az *Isteni színjáték*ot Oszip Mandelstam egy olyan korban született *zenei*

[256] Thukydidés 1985.
[257] Shanske 2009, 78.

alkotásként írja le, amikor még nem találták fel az orgonát: „Alighieri jóval J. S. Bach előtt, amikor még nem építettek nagy, monumentális orgonákat […], amikor a citera volt az emberi hangot kísérő fő hangszer, Alighieri a szó művészetén belül egy hatalmas orgonát épített és az töltötte el örömmel, hogy megszólaltatta mindegyik regiszterét, bömböltette vagy turbékoltatta a sípokat."[258] Horatius ódáit is minden bizonnyal sajátos univerzalitásuk, a részek egésszé komponálásának mesteri összjátéka hozza ebbe a társaságba,[259] csakúgy, mint Hérakleitost, az ellentéteket egymásba nyitó gondolkodót. A „társaságból" nekünk most mindenekelőtt Dosztojevszkij tűnik a legérdekesebbnek. Figyeljük meg, mit becsül nagyra Nietzsche Thukydidésben, és vessük egybe azzal, amit Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című könyvében a polifón regényszerkesztés fogalmának bevezetésében lefektet:

> *Egy példakép.* – [Thukydidés] a legátfogóbb és a *legelfogulatlanabb módon* leli örömét *minden tipikus emberi tulajdonságban és eseményben*, és úgy találja, hogy *minden típushoz hozzátartozik egy bizonyos adag józan ész: ez az,* amit *megpróbál felkutatni.* Nagyobb gyakorlati igazságosságról tesz bizonyságot, mint Platón; nem rágalmazza és nem is ócsárolja a neki nem tetsző embereket, vagy azokat, akik az életben fájdalmat okoztak neki. Ellenkezőleg: mivelhogy csak típusokat lát, ezért minden dologba és személybe valami nagyságot lát bele és lát hozzájuk… Így jut el benne, az ember portréját megrajzoló gondolkodóban, utolsó pompás kivirágzásában a *legelfogulatlanabb világismeretnek az a kultúrája,* amely Sophoklésben lelte meg a költőjét, Periklésben az államférfiát, Hippokratésben az orvosát, Démokritosban pedig a természettudósát: az a kultúra, amely

[258] Mandelstam 1992, 92. Az *Isteni színjáték* zeneiségéről lásd a 3. rész első fejezetét: „…a száj működik, mosoly mozgatja a verset…, Muszorgszkij tropológiájához".

[259] „A szavaknak ez a mozaikja, ahol a szavak mint hangzás, mint hely, mint fogalom is helyükön vannak, balra és jobbra, az egészbe hatalmas erőt sugároznak, a jeleknek terjedelmi és számbéli minimuma révén éri el a jelek maximális energiáját." = Nietzsche 2004. (Bálványok alkonya, Nietzsche kontra Wagner)

> rászolgált arra, hogy tanítóinak, a *szofistáknak* a nevére kereszteljük, és amely, sajnos, a keresztelésnek ettől a pillanatától fogva egyszerre csak elkezd halványulni és megfoghatatlanná válni számunkra…[260]

Nietzsche itt mintha Bahtyin leírását előlegezné meg Dosztojevszkij polifonikus regénypoétikájáról. Thukydidés írásművészete, amelyet Nietzsche a *többszólamú írói attitűd* és a *kutató megismerés* egymást feltételező ötvözeteként ír le, valóban „rászolgál" a „szofista névre". A szofista eredet, illetőleg, hogy Nietzsche előszeretettel nevez szinte bárkit szofistának az athéni klasszikus korból, aki nem Platón és nem Sókratés, nem filozófia-, de nem is irodalomtörténeti kategorizálás a részéről, hanem annak az észrevételezése, hogy a rétorika „ismeretelméleti megalapozottsága" okán *az ember portréját megrajzoló gondolkodót, a legelfogulatlanabb világismeretnek ama kultúrájának utolsó pompás kivirágzását* a „szofisztikából kell eredeztetnünk." (Emlékeztetőleg jegyzem meg, hogy Thukydidés állítólag Gorgias tanítványa volt.) Megint hosszabban kell idéznem Nietzschét, mert itt kiteríti a lapjait:

> Thukydidés[ben]… az a feltétlen akarat munkál [hogy] semmivel ne áltassuk magunkat, az ész-értelmet a *realitásban lássuk* – nem magában a „tiszta" észben, semmiképp sem az „erkölcsben"… Nála fejlődik tökélyig a szofista-kultúra, mit is mondok, a *realista-kultúra:* ez a felbecsülhetetlen irányzat az épp mindenütt elszabaduló Sókratés-iskolás morál- és ideál-svindli közepette!… Thukydidés: mint nagy összegződése, utolsó megnyilvánulása annak az erős, szigorú, kemény *tényességnek,* mely a régebbi hellének ösztönösségében lakozott. A realitással szembeni *bátorság* különböztet meg végső soron olyan alkatokat, mint Thukydidés és Platón.[261]
>
> …ne legyünk hálátlanok a megszokott perspektívák és értékelések e megfordításaival szemben, amelyekkel a szellem már nagyon régóta hasztalanul és kártékonyan tombolva pusztítja önmagát: mindazonáltal másképpen látni, egyszer végre más látásmódot *akarni* az értelemnek nem

[260] Nietzsche 2009. (*Hajnalpír,* 168.)
[261] Nietzsche 2004. (*Bálványok alkonya* = Uő: Amit a régieknek köszönhetek 2.)

> középszerű iskolája, nem középszerű készülődése eljövendő „objektivitása" felé – ám ez utóbbit nem „érdektelen szemlélődésként" értjük, hanem olyan képességként, amely lehetővé teszi, hogy pro és kontra érveivel *szabadon rendelkezzék* és különféle módon kombinálhassa őket: mégpedig úgy, hogy éppen a *perspektívák különfélesége* és az indulati interpretációk legyenek használhatók a megismerés számára. […] Itt[262] mindig azt követelik tőlünk, hogy olyan szemmel gondolkodjunk, amely elgondolhatatlan, olyan szemmel, amely tekintetének iránya semmire sem szegeződhet, amelyben az aktív és interpretatív erők megbénulnak, hiányoznak… minél több indulat jut szóhoz egy bizonyos dologgal kapcsolatban, minél több szemmel, *minél több* különféle szemmel nézhetjük ugyanazt a kérdést, annál tökéletesebb lesz róla alkotott fogalmunk és „objektivitásunk".[263]

Nietzsche, amikor Thukydidést elfogulatlanságáért dicséri, bizonnyal arra gondol, hogy Thukydidés nem pusztán előadja az eseményeket, hanem – a szónoki beszédekben – belehelyezkedik az adott beszélő perspektívájába. Nietzsche Thukydidés módszerében azt értékeli nagyra, hogy az író nem választja le magát tárgyáról, hanem ahelyett, hogy valamely „objektivitás" álszent maszkját öltené fel, a tengernyi tapasztalat újjáélesztésével mintegy újrateremti a háborút, mely tapasztalatoknak így az olvasó is kénytelen-kelletlen a részesévé válik.

Idézzünk fel két részletet Mihail Bahtyin Dosztojevszkij-monográfiájából, amelyek a többszólamú regénypoétika tárgyalását vezetik be:

> Dosztojevszkij… az emberi élet minden megnyilvánulásából kihallja a dialogikus viszonyt; számára ott kezdődik a dialógus, ahol a tudat. […] külön megvilágítva és tömörítve helyezkednek el a hősök kompozicionálisan kifejezett dialógusai, s végül a dialógus beivódik a regény legmélyébe is, minden egyes szavába, hogy ezeket kétszólamúvá tegye, a hős minden mozdulatába, minden arcrándulásába, hogy ezzel átütő erejűvé

262 Nietzsche „itt" az „érdektelen szemlélődés" perspektívájára gondol.
263 Nietzsche 1998b. (*Adalék a morál genealógiájához,* III. 12.)

> és feszültté tegye; ez az a „mikrodialógus", amely Dosztojevszkij nyelvi stílusának jellegzetességét meghatározza.[264]
>
> […] egyenrangú tudatok és világlátások sokasága kapcsolódik itt össze valamely esemény egységében; Dosztojevszkij művészi szemléletmódjának alapvető kategóriája… az egymás mellett élés és a kölcsönhatás volt.
>
> Dosztojevszkij… mindent úgy tud látni, mint egymás mellett élő és kölcsönhatásban álló jelenségeket. […] minden szólamban két feleselő szólamot hallott, minden kifejezésben észrevette a megbicsaklást és azt, hogy bármelyik pillanatban átfordulhat egy másik, ellentétes kifejezésbe; minden gesztusban egyszerre vette észre az őszinteség és az őszintétlenség árnyalatait; felfogta minden jelenség mélységes kétértelműségét és több szempontból lehetséges értelmezését.[265]

Nietzsche a szofisztikát sajátos módon, többletértelemmel felruházva alkalmazza; Thukydidésről írt szavait olvasva nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy azok túlnyomórészt Platón- és Sókratés-kritikájának kontextusában, e kritika ellensúlyaként születtek. Nietzsche számára a szofisták Platón és Sókratés ellenpólusai. Az ókortudós szempontjából Thukydidést talán merész dolog „szofistaként" kategorizálni. Ha azonban Nietzsche e cimkézését mint valamely filozófiatörténetírói palimpszesztet felfejtjük, mögötte egy másfajta, a filozófiaörténetinél relevánsabb: irodalomtörténet-írói perspektíva tárul fel. Amit Nietzsche Thukydidésben „szofistának" mond, azt valójában Thukydidés többszólamú poétikájára érti.

[264] Bahtyin 2001, 57.
[265] Uo., 43.

„A MAGYAR LEAR”

Vörösmarty: A vén cigány

Mikor a sors kereke forgását halljuk, fontoskodó törpeségünk megszűnik zakatolni.

Péterfy Jenő: *A tragikum*

Vörösmarty Mihály *A vén cigány* című költeményét egy konkrét, rétorikusan már a kezdősorban jelzett zenei szituációba ágyazza, és erre a keretszituációra mindegyik strófa végén – a refrénnel – nyomatékosan „figyelmeztet” is. E „zenei keretezés” azonban – afféle költői Eötvös-inga módjára – a külsőleges szituációnál (egy cigány hegedül) mélyebb zenei réteg meglétét is indikálja a költeményben. A költemény poétikájának zenei természetét nem egyedül, és nem is elsősorban a költői én és a zenész cigány közötti egyoldalú „diskurzus” jelezte versbeli szituáció határozza meg. *A vén cigány*t nagyfokú dinamizmus hajtja meg, roppant feszültség hatja át. E feszültség kiolt(ód)ása számomra a barokk és klasszikus kori zenekari darabok megoldási módját idézi, a zenei dinamikának és feszültségnek azt a letisztulását, ami a zene lefékeződésében, majd megállásában testesül meg. (A klasszikus és a barokk korban írt zeneművek nagyobbik része kitartott egész hangon ér véget.) Interpretációm során azt az utat szeretném bejárni, ami az első sorban elhangzó, majd ugyanabban a versszakban még két alkalommal megismétlődő, a vén cigánynak címzett felszólítástól („Húzd rá cigány… Húzd, … Húzd rá cigány”) kezdődően a „Lesz még egyszer ünnep a világon… derüljön zordon homlokod” sorok között épül ki. Ezt a folyamatot lehetne akár az alkotáslélektan perspektívájából is vizsgálni, a költő jól dokumentált lelki válságai és azok feloldásai felől értelmezve a versszö-

veget (vö. a költő „melankóliájáról" alkotott különféle elképzeléseket, vagy az „őrült vers" Babits-féle definícióját).

Értelmezésemet a vers *zeneisége felől* indítom el. *A vén cigány* zeneiségét – jóllehet igen áttételesen, de mégis erőteljesen jelenlévőként – egy lényeges biográfiai vonatkozás még jobban aláhúzza. A *zeneiség* mint az értelmezés kiindulópontja egy versszöveg teljességre törekvő megértéséhez természetesen csak az egyik – és semmiképpen nem kizárólagos – kulcs, nem „végállomás".

A felkorbácsolt vihar, majd a lecsendesülés, a gyors iramú száguldás és a lefékeződés kettőssége által indukált feszültség legszebb formájában talán a barokk kori hangszeres zenében, például Bach versenyműveiben vagy zenekari szvitjeiben figyelhető meg. Ez leggyakrabban egy szép, erőteljes fékezést követően egy egész hangon való megállásban mutatkozik meg. A Mozart-versenyművek és -szimfóniák tételeinek végén is gyakran találkozunk a zene „megtorpanásával". (Ez nem egy alkalommal tételen belül is előfordul: például a K 543. jegyzékszámú Esz-dúr, illetve a K. 551. számú C-dúr „Jupiter" szimfónia zárótételében, amikor a száguldás hirtelen megáll, s azt hihetnénk, hogy vége – és egyszerre csak „teljes gőzzel" újraindul a zene, „megy még néhány kört".)

A vén cigány zeneiségét aláhúzó biográfiai vonatkozás különös módon kötődik Shakespeare-hez, mégpedig a nagytragédiák Shakespeare-jéhez. A költemény zenei karaktere ugyanis, érdekes módon, Vörösmarty „shakespeare-izálásában" érhető tetten. A Shakespeare-kapcsolat filológiai (történeti) hátterére is ki fogok térni.

A vén cigány tulajdonképpeni interpretációját először egy zenei példával fogom illusztrálni, illetve felvezetni. A már említett *Jupiter-szimfónia* a Köchel-jegyzékben, Mozart műveinek tematikus jegyzékében így szerepel: „szimfónia zárófúgával". Milyen relevanciája van ennek egy költői alkotás értelmezése szempontjából?

A *Jupiter-szimfónia* zárótételén belül, a kódában, egy nagyon különös, ám különösségében is erőteljes zenei jelenséggel találkozunk. Mozart itt összenyalábolja az ebben a tételben eddig kidolgozott témákat és dallamokat (szám szerint ötöt), s azok újraelrendezésével egy fúgaszerűen szerkesztett részt, úgynevezett fugatót hoz létre, méghoz-

zá egy igen bonyolult és összetett felépítésű fugatót. A zenekarban egyidejűleg futtatott öt dallam egy ötszólamú ellenpontozott fugatót ad ki. Az öt dallam tehát egy időben, egymás mellett fut, több változatban, ráadásul oly módon, hogy mindegyik dallam állandó változásban van. Mielőtt azonban ez a „fugato" felépülne, a zene mintha egyszerre kitisztulna (ezt „fékezés" előzi meg), és a kiderült égen ez a roppantul telített forma jelenik meg, pompás táncával előkészítve a darab nagyszabású – méltán „jupiterinek" érzett – lezárását. Nem azt akarom ezzel mondani, hogy Vörösmarty fugatóval zárná *A vén cigány*t, utolsó versét (a „Jupiter" Mozart utolsó alkotása a szimfónia műfajában, bár ő még – a Köchel-jegyzék szerint – messze van a hattyúdalától). Mindössze annyit kockáztatnék csak meg, hogy *A vén cigány* költőjének és a *Jupiter-szimfónia* zeneszerzőjének a (poétikai) gondolkodása a záróstrófa, illetve a zárótétel felépítése tekintetében feltűnően rímelni látszik egymásra.

Mielőtt továbbmennénk, először arra próbáljunk meg választ adni, hogy miben áll Vörösmarty *A vén cigány* című költeményének zenei karaktere. Egy zeneesztétikai vagy inkább „zenefilozófiai" kitérő talán segít megvilágítani a zene és *A vén cigány* közötti lényegi viszonyt.

Lényegi sajátosságánál fogva *a zenei műalkotás, amikor felhangzik, rálép arra az útra, amin végighaladva felszámolja önmagát.* Hiszen a zenemű csak és kizárólag hangzásában, vagyis az *időben* él, ami szükségképpen azt jelenti, hogy elhangzása után *véget ér:* nincs többé. Ha egy gondolatban egymás mellé helyezzük Mozart *Don Giovanni* című operáját, Shakespeare *III. Richárd* című tragédiáját és Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényét, azt láthatjuk, hogy mindhárom szerző *végső szava* egy és oszthatatlan: nevezetesen, hogy Raszkolnyikov elmélete és a Don Giovanni-filozófia, nemkülönben III. Richárd sajátosan interpretált machiavellizmusa egy bizonyos ponton túl felmondja a szolgálatot, amiből következően az adott „alaki filozófiának" konokul következetes érvényesítése *a hőst szükségképpen felőrli*. A zenére ez specifikus, a művészetek közül egyedül rá jellemző létmódjából fakadóan igaz.

A zenének alaptermészetéből fakad az a tulajdonsága, hogy *kérlelhetetlenül („menthetetlenül") tör önmaga felszámolása felé,* vagyis ab-

szolút célja, ahová szakadatlanul igyekszik, végső soron nem egyéb, mint az a „sötét verem”, a melankólia, amelynek Földényi F. László egy egész kötetet szentelt.[266] Mozart említett hősével, Don Giovannival úgy áll a dolog, hogy amennyiben igazat adunk Kierkegaard-nak, miszerint Giovanni egyidejűleg maga a zenében testet öltött „érzéki zsenialitás” *és* individuum, és hogy őt a hódítás hatalmasra duzzadt szenvedélye hajtja, amiben *sosem ismer akárcsak szusszanatnyi megállást sem* (egyedül a pezsgőáriában tucatnyi *új tételt* említ, amelyek majd a következő éjjel kell hogy gyarapítsák a listáját), úgy be kell látnunk, hogy Giovanni e *szakadatlanul és gazdagon áradó* szenvedélye – zenei természetéből fakadóan – *szükségképpen* önmaga felszámolásához vezet. A „donjuanizmus” – vagy ahogy Kierkegaard mondja, az „érzéki zsenialitás” – „meghaladása” egy következő opera témája: a *Così fan tutté*é (és majd *A varázsfuvolá*é). „De itt már egy új történet kezdődik. […] Ez új elbeszélés témája lehetne – de a mostani itt véget ér.”[267] Érzéki zsenialitása Don Giovannit nem gazdagítja, mondja Kierkegaard, hiszen az „mindig ugyanaz marad, nem bontakozik ki, hanem *szakadatlanul szinte egyetlen lélegzetvétellel tör elő.*”[268] Don Giovannit nem, bennünket viszont igen – sőt önmagán kívül mindenki mást gazdagít, de mindenekelőtt azzal teszi gazdagabbá a zenetörténetet, hogy zenei megtestesülésének ez az önfelszámolása új zenei környezet megteremtését katalizálja. *A vén cigány* titka alighanem abban rejlik, hogy a hét versszak terjedelmű szöveg, a költői nyelvre jellemző sűrített szövegalkotásával, *hogyan képes* egy olyanfajta teljesség képzetét nyújtani, ami után „nem kezdődik új történet”, nincs szükség „egy új(abb) elbeszélésre”. *A vén cigány* hét versszakban minden elmondhatót elmondott már. Ezt az alábbiakban *close reading* útján kísérlem meg bizonyítani.

A vén cigány megírása a *Lear*-fordítás idejére esett, mégpedig ezen idő végső szakaszára. E tekintetben igen jól adatolt terminus post qu-

266 Földényi 1992.

267 Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés. Epilógus.* Ford. Görög Imre, G. Beke Margit. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1976, 553.

268 Kierkegaard 1978, 94–95.

emek, illetve terminus ante quemek állnak a kutatás rendelkezésére. „1848. január 16-án Vahot Imre arról tudósította a *Pesti Divatlap* olvasóit, hogy – idézem Vahotot – »Petőfi és Vörösmarty a célra egyesültek, hogy Shakespeare összes színműveit magyar nyelvre fordítsák«…”, i. m. 362.[269] „Tóth Dezső szerint Vörösmarty 1848 tavaszán fogott bele, s a munkát Debrecenben is folytatta. […] Sokra azonban ez időben nem mehetett.”[270] „1853 nyarán–őszén vette elő már korábban elkezdett Lear-fordítását – a lelki lehangoltság mellett az anyagi kényszer szorította és segítette a munka bevégzésében.”[271] „…a *Lear*-kézirat tisztázata 1854 nyarának végére lehetett kész.”[272] Vörösmarty két levele alapján nagy pontossággal meghatározható, hogy mikorra készült el a Lear-fordítással. Egy Bártfai Lászlónak írt, 1854 nyarára datált, illetve egy 1854. augusztus 4-én kelt, Tóth Lőrincnek írt leveléről van szó. Utóbbiban így ír: „Én Learral már annyira készen vagyok, hogy tisztáztatom. Két hét mulva kézbe adom.”[273]

A kérdés, ami *A vén cigány* és a *Lear király* „összeolvasása” nyomán felmerülhet, hogy miért a *viharjelenet* a poétikai centrum, vagy még inkább: poétikai erőtér *A vén cigány*ban is, és a *Lear király*ban is? A *Lear*ben a viharjelenettel születik (újjá) a királyi fenség… A megismeréshez, a hőst önmaga elismeréséhez a tisztító vihar, a „vihar heve” vezeti el…

A fenti kérdésre a választ az irodalmi alkotásban rétorikai és poétikai eszközökkel megjeleníthető *fenség* „megszólításával” kaphatjuk meg. A költői szöveg fenségességének mibenlétéről a Pseudo-Longinos nevén fennmaradt, görög nyelven írt *A fenségről* című költészettudományi munkában olvashatunk. Ebből idézek két rövid részletet:

[269] *VMÖM-D,* 362–366.
[270] I. m. 363.
[271] Tóth 1974, 539.
[272] *VMÖM-D,* 365.
[273] Idézi uo.

> A fenség […], ha valahol alkalmas pillanatban kitör, a dolgokat villám módjára egészükben járja át, és a beszélő teljes hatóerejét nyomban feltárja.[274]
>
> Figyeled, barátom, hogyan szakad fel mélységeiből a föld, hogy meztelenedik pőrére a Tartaros, hogy fordul fel az egész, és hasad szét a világ, amint minden egyszerre – ég s alvilág, halandó és halhatatlan – egyidejű küzdelemben viaskodik, s együtt forog végveszélyben?[275]

*A vén cigány*ban alkalmazott költői eszközök, fogások együttesen adják ki azt, amit mi a költemény *zeneiség*eként és *fenség*eként érzékelünk.

> Vörösmarty legegyénibb, legmegrendítőbb lírájának olyan tüneményes beszűrődése, mint *Lear*-fordításában, nincs a *Julius Caesar*-ban, sőt, tegyük hozzá: nincs egyetlen eredeti Vörösmarty-drámában sem! Mert az ő *Lear*-jében… *A vén cigány* zuhatagos szenvedélye tombol.

– írja Mészöly Dezső, aki Vörösmartyt így nevezi: „Magyar Lear a pusztában.”[276]

A vén cigány „viharjelenete” (3. versszak) vízválasztónak tűnik a költeményben: a vén cigány a „zengő zivatartól” „*tanulja* a dalt” (pontosabban: a költői én felszólítja őt, hogy a zivatartól *kell* tanulnia: „Tanulj dalt…”). A *zivatar után* – tehát amikor a költő már túl van a vihar – zenébe oltott – tapasztalatán, azaz a költészetét *megmerítette a zivatar zengésében,* a *zengő* zivatarban, tehát az „ordító, síró, jajgató, bömbölő” viharban megkeresztelkedvén (a keresztelés aktusa görög szóval a *baptizó* = „belemárt”, ti. „bemerítkezik” a szent folyóba – itt nyilván a Jordán folyóra kell gondolnunk, de eszünkbe juthat akár a Gangesz is…), tehát a cigány nótája felidézte zivatarban a költő emberi hangokat, emberi érzéseket és indulatokat eláruló hangokat

[274] Pseudo-Longinos (I.) 1965, (14.) 15. (Zárójelben római számmal a görög szöveg fejezetszámát, arab számmal a lapszámát jelölöm.)

[275] I. m. (IX.), (30.) 31.

[276] Mészöly 1988, 72–90.

hall („elfojtott sohajtás”, „zokogás”, „őrült lélek” stb.). A 3. versszak „Tanulj dalt…” kezdetű 6 soros mondata a rákövetkező 4 soros refrénnel („Húzd, … Húzd rá cigány…), majd utána a versbeli beszélő a „Kié volt…” kezdetű, 6 sorossá torlódó kérdésével *interpretálja, amit az előző versszakban hallott.* A 3. versszakban a „zengő zivatar” puszta természeti jelenségként észlelődik; a 4. versszak kezdőszava, a „Kié…” antropomorfizálja az előző versszak viharának zengéséből kihallott hangokat, illetve a vihar „kitanulásának” tapasztalati tudásával fölfegyverezve, megnyílnak költője előtt a „mély s hallgatag vermek”. Az 5. versszakban a „vihar” zúgása mitologémákat mesél el, illetőleg a mélyből feltárt ősi, archaikus mítoszokra vet egy-egy fénypászmát. A 6. versszak az 5.-nek egy bibliai-mitikus szálát sodorja tovább, és a bűn és bűnhődés tengervíz („sós!” = „keserű levében” = tengervíz) általi megmosakodásának nagy képéből egy új Noé bárkáját úsztatja elő.

Közbevetőleg két megjegyzést kell tenni:

1. *A vén cigány*t még Babits is „őrült” (bár hozzáteszi, hogy „szent őrült”) alkotásnak nevezte. Babits téved, ezt le kell szögeznünk – vagy pedig az „őrült” szónak újfajta értelmet kell adnunk. Mindenkivel előfordult már olyasmi, hogy például éjjel, a síri csendben mintha „furcsán” zúgna a vízvezeték, és jajveszékelést hallunk bele, vagy a macskák éjjeli koncertje gyermeksírásnak hat; éjszaka egy fa lombkoronáján emberi arcot „látunk”; stb. Mindezen „tévképzetek” az emberi agy észlelési folyamatának sajátosságai miatt jöhetnek létre, és nyilván senki nem őrült, aki a híres Dali-festményen hattyúnak nézi az elefántokat. *A vén cigány*t, egyebek mellett, az teszi nagy verssé (elnézést a szubjektív és esetleg vállon veregetésnek ható – nem az – „kinyilatkoztatásért”), hogy az észlelettől a forma megalkotásáig vezető utat járja be – és járatja be az olvasójával. Hogy a „fákat kitépő”, „hajókat tördelő”, „nyögő, ordító, síró” zivatar *zenéjében emberi* entitásokat – „tört szívet”, „vert hadakat” „lát”, vagyis *alkot,* és a pokolban zokogó malmot (a „zokogni” ige és a „pokol” társítása dantei léptékű és mélységű vállalkozásra vall). Nem „őrült szöveg” tehát Vörösmarty *A vén cigány* című verse, egyáltalán nem, hiszen kemény logika – *a vers logikája*

– fogja egybe ezeket a valóban Shakespeare-t idéző módon egymásra tornyosuló képeket, a képek mögül előrohanó szenvedélyek és indulatok tomboló kavargását. *A vén cigány* megmutatja, hogy a zenétől felkorbácsolt lélekből előgomolygó-kavargó indulatok, alaktalan emóciók megfékezése, elrendezése révén – de semmiképpen ezen indulatok *nélkül* – kovácsolható ki a „líra logikája”. Ezért, hogy a záró versszak „békésebb”, szelídebb húrokat penget, illetve, ha már hegedűjátékosunk van, szelídebb és örömtelibb nótát von.

2. Nagyon is elképzelhető, hogy *A vén cigány* vízzel kapcsolatos képeit a *Lear király* fordítási munkálatai, a Shakepeare-ben való elmélyedés ihlethették. „Hadd forogjon keserű levében”, ti. a föld, a „vak csillag” az óceánok vizében. A Lear-mese eleje, a „ki szeret engem a legjobban? Az kapja a legtöbbet” egy régi népmesei motívum, amelyben a király legkisebb leánya, aki apját a legjobban szereti, ezt válaszolja: „úgy szeretlek, Felség, mint az emberek a sót.” Egy mesei motívum szerint egy sódaráló vettetik a tenger mélyére, és e sódaráló örökké tartó működésétől sós a tenger – Vörösmartynál „keserű”, szemben a Fentről jövő (tisztító) édesvízzel. Elképzelhető hát, hogy a Lear-fordítás hatására ez a népmesei motívum is előtérbe kerülhetett Vörösmarty képzeletében, és a sódaráló, meg a „pokolban zokogó malom” képzete valahogy eggyé olvadhatott (a mesében „sómalom” szerepel). A kozmikusra tágított, a tengervíz sótartalmát mitikusan magyarázó – aitiologikus – monda a tenger mélyére vetett, a megvakított földgolyót (vö. Gloster megvakítását!) keserű levében áztató sómalomról Dantét és Shakespeare-t merészen igába fogó kép fogantatásáról nehéz leválasztani a *Lear király*lyal való intenzív foglalkozás elementáris hatását.

A 3. versszakban a vihar (= *víz*) puszta természeti jelenség, a 4. versszak ennek „értelmezése”, azaz antropomorfizálása (a megidézett kataklizmában megjelenik *az ember*). Az 5. szakaszban az emberi történelem mitikus felidézését látjuk, a 6.-ban „A vak csillag” = a Föld, de eközben sajátos módon evokálja a 3. strófa kérdő névmását, ennek a strófának az emberre kérdező kezdőszavát. A „keserű levében” forgó Föld a felülről érkező tisztító vihartól „tisztuljon meg”. (Talán a „a saját

levében fő" kifejezés is megbújhat itt: ti. a „*mérgében* fő", és ezt a mérgezett helyet kell megtisztítani; a felszólító mód – „tisztuljon meg" is a tisztulás elkerülhetetlenségére, szükségességére utal. A *víz* középponti szerephez jut a szövegben, mintegy „végigfolyik" a vers nagyobbik részét kitevő 3., 4. és 6. versszakokon. 6. versszak: a Föld „keserű levével" a Fentről érkező „tisztító vihar", a „zengő zivatar" (implikáltan „édes") vize áll szemben, előbbi az utóbbi által megtisztulandóként. 7. versszak: „ünnep", „lelkesedve", „isteneknek telj ék kedve benne", „derüljön [zord homlokod]", „öröm [bora]". A 6. versszak – „nyomoru föld / Hadd forogjon" – a 4. strófa titokzatosan apokaliptikus képét evokálja: „mint malom a pokolban", és az „annyi bűn… dühe" danteivá konkretizálja a képet: a költői logika itt adja meg a megoldást a „Tanulj dalt a zengő zivatartól" sorral induló „rejtvényre": *Mivégre kell oda az a vihar?* „Mintha újra hallanók…": a tisztító vihar előhozza, evokálja azokat a nagy, dinamikus, turbulens mozgásokat – ha tetszik, emóciókat is –, amelyek újra-végigélése (>„mintha újra hallanánk") conditio sine qua nonjává válnék az „uj világot magába záró" Noé bárkája eljövetelének.

Talán úgy tűnhetik, mintha valamely Megváltó-, Messiás-váró hangulat teremtődnék a költeményben, hiszen a megváltás várásának nagy íve a harmadik szakasz első sorától a vers végéig feszül. Kézenfekvőnek tűnhetik ezt egy vallásos, a keresztény megváltást váró hymnusnak felfogni. Úgy érzem azonban, hogy nem szükséges ebbe az irányba elmenni az értelmezésben, legalábbis kizárólagosságra törekvően semmiképpen nem. Én – elnézést a szubjektív hangért – lehetségesnek és a kései Vörösmarty költészetének kontextusában adekvátnak és szükségesnek tartanék egy nietzschei–dosztojevszkiji fogantatású értelmezését *A vén cigány*nak, amennyiben – most nagyon leegyszerűsítve fogalmazok – a szenvedésnek szenvedéssel való megtisztítását, a szenvedésért szenvedéssel való fizetés nagy, az emberi történelmet a hátán úsztató folyamát látom ebben a versben. Hogy a szenvedés nem kerülhető ki, de kiváltható, „megfizethető". Ne feledkezzünk el arról, hogy az Újszövetség görög eredetijében és a *Vulgata* latin szövegeiben is, például a *Miatyánk*ban a „Bocsásd meg a mi vétkeinket és

mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek” mondatban a „megbocsátást” jelentő ige valójában nem „megbocsátást” jelent, hanem ezt: „tartozást elenged” („aphes hémin ta opheilémata hémón” = „dimitte nobis debita nostra”, „engedd el nekünk a tartozásainkat”), és a „Megváltást” jelentő szó a latinban, a „Redemptio”, eredetileg egy kereskedelmi ügyletet jelölő fogalom volt „megváltás, kiváltás; haszonbérlés”. Nietzschének van egy sokszor visszatérő gondolata, hogy az az ember, aki ad magára, nem kerüli meg a szenvedést, hanem elébe megy neki. Ez csak részben Nietzsche saját leleménye, mert ugyanezt a gondolatot hordozza Dosztojevszkij is a nagyregényei „hátán” – és ez őnála sem egyszerűen a keresztény aszkézis kifejeződése, távolról sem! Dosztojevszkij, ahogy Nietzsche is, kereste a szenvedést, mert tisztában volt azzal, amivel Vörösmarty, hogy ahhoz, hogy legyen még egyszer ünnep a világon, és a cigány újra lelkesedve tudja húzni a vonót, és hogy az isteneknek kedve teljék benne – miben is? Hát *a zenében* – végig kell száguldani az élet első hat versszakán…

A roppant feszültséget, ami a költőnek a cigányhoz intézett felszólításaiból generálódik („Húzd rá…”, „Véred forrjon”, „Tanulj dalt”), a költemény a „megváltás” derűjével, a megváltáshoz kapcsolódó, abból táplálkozó, az „isteneknek” tetsző „lelkesedés” felébresztésével oldja meg. Figyelemre méltó, hogy nem *egy* istennek, hanem *több* istennek a kedvét kereső megoldásról van szó. Ezzel azt akarom csak mondani, hogy egy „megváltás-versnél” jóval többről van szó *A vén cigány* esetében: az emberről kívül – és az emberről *belül*. (A formaalkotásról majd később lesz szó.) Egy szépen – ám merész szépséggel – kiegyensúlyozott, ritmikus lüktetésű, a barthes-i és lotmani szemiotikai felfogás értelmében vett „személyiség” jön létre (az irodalmi szöveg a személyiség jegyeit mutatja – mondja Lotman). Ez a vers, amely egy „önmagát kicsomagoló fájl” vagy egy DNS-lánc módjára, egyetlen magból hozza létre saját magát, mozgásba lendíti magát, majd roppant turbulenciáját, vad, szédítő mozgásait maga fékezi le, a vihar elcsendesül, a felhők szétoszolnak, a nap kisüt… „Ne gondolj a világ gondjával”: attól még újrakezdődik majd ez az egész, s te, cigány, húzd rá, megint…

Figyelemre méltó, hogy a vén cigányhoz intézett felszólítások közül először a 3. versszak kezdősora, a „Tanulj dalt a zengő zivatartól”

tartalmaz konkrét, a gyakorlatban „használható” instrukciókat a szakma szempontjából: hogy ti. mit érdemes, mit kell megtanulni és kitől… Ilyenformán az első két strófa egy hosszúra nyúlt expozíciónak tekinthető, vagy exordiumnak – hiszen a vers szövege egy nagy szónoklatnak is felfogható –, és a cigány „költővé avatása” a 3. versszakkal kezdődik. Csak a vihar, a pusztulást, a jajt, a szenvedést stb. idéző vihar meghallása, illetve „elhúzása” a hegedűn vezet el, a szenvedések átélésén át, a megtisztulásig. A vers által bejárt pálya azonban a költeményben nem egy lineáris út, hanem inkább egy körkörös folyamat meglétére figyelmeztető vonal mentén rajzolódik föl.

Vörösmarty az utolsó strófát azzal nyitja meg, hogy „békét hagy” a vén cigánynak (és hangszerének): „Húzd, de mégse, – hagyj békét a húrnak, / Lesz még egyszer ünnep a világon”. Feltűnő, hogy az utolsó versszak az egyetlen szakasza a költeménynek, amelyikben a „Húzd [rá] cigány…” mondatban a felszólító módú ige és a megszólított személy közé *vessző* kerül – az első és a záró sorban egyaránt (természetesen más-más funkcióval a két helyen – erre majd még visszatérünk). Egyedül ebben a strófában látjuk a felszólításba csomagolt kezdeti lendület lefékeződését, majd megállását: „de mégse <ti. „húzd”>, azaz „hagyd békét a húrnak”. Az első sorban a vessző által biztosított prozódiai pauza után egy „költői premissza” következik („Lesz még egyszer ünnep…”), ami explicit módon sosem nyer bizonyítást a vers szövegében. A rá következő két sorban az előző strófákban kidolgozott egy-egy szólam szólal meg, mindkettő – „a vész haragja”, illetve „a viszály” – kifulladását (a „viszály” esetében „elfáradása”) anticipálva. E kifulladás után újra erőre kaphat a zene: „Akkor húzd meg ujra lelkesedve…” Figyeljük meg a pauzát jelző írásjel hiányát: csak a sor végére kerül vessző, és a pauza itt a crescendo közeledtét jelzi: „Isteneknek teljék benne kedve. „Crescendó”-ról beszélhetünk abban az értelemben is, hogy itt maga a zenei hangzás erősödik föl, így ez a két sor felfogható egyben „rejtett” dinamikai jelzésnek is. Da capo: „Akkor vedd fel újra a vonót”, s az utolsó előtti sor: „Szűd teljék meg az öröm borával” sor hangsúlyosan – de fordított hangsúllyal – evokálja az első versszak ugyanezen pozícióban lévő (utolsó előtti) sorát: „Szív és pohár tele búval, borral.” A záró versszak egésze mintegy „visszájára

fordítja” az eddigi versszöveg apokaliptikus képeit, a bennük dübörgő „nem”-eket „igen”-re cseréli. Az első nyolc sorban ezt egy-egy kifejezés, félmondat segítségével végzi el a szöveg, ám az utolsó előtti sor már „tükörfordítása” az első szakasz – egyben a refrén – utolsó előtti sorának. Gyakorlatilag mindegyik szónak megvan a maga megfelelője a „tükörsorban”: szív ~ szű; tele ~ teljék (a „teljék” ige erőteljes utalás az „Isteneknek teljék benne kedve” sorra); búval, borral ~ öröm bora. Látnivaló, hogy az igazi metamorfózist: a „búval, borral” > „öröm borával” változást a sor végén jelzi a költő. Mintha valóban lenne ebben a befejezésben valami – akár mozarti értelemben vett – „jupiteri” derű („Akkor vedd fel újra a vonót, / És derüljön zordon homlokod”). Újra nekiindulhat a zene, és a nyűtt vonóból nem bot lesz… Amit a zárósorbeli *vessző* finoman, de eltéveszthetetlenül aláhúz: „Húzd, s ne gondolj a világ gondjával.”

Egy műalkotás „üdvtörténeti beágyazottsága” nem szükségképpen tételezi a szerző mint az adott szöveg költője vallásos szándékainak exponálását, vagy akár csak puszta meglétét. Kiváló példa erre a fajta „ideológiai semlegességre” Muszorgszkij *Hovanscsina* című operája, amelyben a megváltás és a kereszténység semmilyen szerephez nem jut, annak ellenére, hogy az opera bővelkedik pravoszláv énekekben és imákban, sőt a cselekmény egyik sarkalatos eleme éppen az egyházszakadás, és hogy az opera egyik fontos szereplője az óhitű szakadárok, a „raszkolnyikok” feje.

Ha a költő versbeli állítását kérdésbe fordítjuk – „Lesz-e még egyszer ünnep a világon?” –, a választ Nietzschénél találjuk meg:

> A művészet nem az, hogy tudunk-e rendezni egy ünnepet, hanem, hogy találunk-e olyanokat, akik örülnek neki.

Ha találtunk ilyeneket, akkor megvan az ünnep is. Az ünnep pedig a művészet – ami ilyenformán saját magát ünnepli.

A *JÁNOS VITÉZ* ÉS „A KIMONDHATATLAN POÉTIKÁJA”

Petőfi és Dante

> Mint aki nem lel nyugalmat és váltogatja a lakhelyeket, mint a lázbeteg a vánkosokat, sokat bolyongtam emberek és istenek között, mert parázslott szívemben a sötét tűz, atyám lényének titka, melyet meg akartam fejteni.
>
> Márai Sándor: *Béke Ithakában.* (Második ének: Télemakhos)

A következő lapokon a Dante Alighieri által az *Isteni színjáték*kal létrehozott, a kortárs hazai Dante-kutatásban „a kimondhatatlan poétikájaként” leírt[277] művészi szövegképzési eljárás irodalomtörténeti relevanciájára szeretnék rámutatni: a középkort lezáró nagyszabású elbeszélő költeményt, a *Divina Commediá*t és antik pretextusait századokkal később miképpen szólítja meg egy magyar elbeszélő költemény, Petőfi Sándor *János vitéz*e.

Az európai irodalmi hagyományon belül feltérképezhető egy olyan vonulat, amelyik leírható mint az értelmiség szenvedéstörténetének artikulációja. E vonulaton belül minden bizonnyal Ovidius volt a „politikai okokból” száműzött írók között a *primus inter pares*,[278] akinek hallatlanul erős költői öntudata, ami a száműzetésben keletkezett verseinek eszmei kötőanyaga, két évezred múltán az Oszip Mandelstamnak tulajdonított *bonmot*ban köszön majd vissza döbbenetes erővel:

[277] Kelemen 1999, 63–77.

[278] Ovidius száműzetéséről lásd a következő fejezetet: „Megérkezik-e a költő és a levél? Radnóti halálköltészetének aranykori olvasata”.

> sehol a világon nincsen olyan becsülete az irodalomnak, mint nálunk, Oroszországban, ahol egy versért megölhetik az embert.

Még szembetűnőbb azonban a két költői sors közötti diszkrepancia: a „zsenge szerelmek játékosa" (Ovidius önéletrajzinak tekintett költeményében *tenerorum lusor amorum*-ként aposztrofálja magát[279]) a száműzetésben, ahová *egyedül* indult útnak, megmaradt római költőnek, hiszen végig *úgy tudta, hogy egyszer majd hazatér.* Mandelstam ezzel szemben nem pusztán eredendő (orosz) költői habitusát őrizte meg a számkivetésben, hanem személyes sorsában is mintegy népe „kvintesszenciája": a számkivetésébe egyedül induló Ovidiustól eltérően őt népe követi oda, *ahonnan nem volt szokás hazatérni*. A görögöknél és a rómaiaknál isteni karakterrel és attribútumokkal felruházott, istennek kijáró tiszteletben részesített családi tűzhelyhez való hazatérés ősi toposzát már az *Odysseia* is dokumentálja mint a mitológia egyik alaprétegét (vö. például Agamemnón „sikertelen hazatértét" és az ebből okuló Odysseus esetét). Varlaam Salamov *Kolimai elbeszélései,* illetőleg Szolzsenyicin lágerregénye, a *Gulag-szigetcsoport* a 20. századi szenvedéstörténet-irodalomnak abba a sorába illeszkednek, amelyben elmosódik a határ a fiktív, költői valóság és a történeti valóság között: az író valóságosan végigéli művét. Ezek a művek valójában egy gigászi szenvedéstörténetet alkotnak, egy Passiót, amelynek hőse már nem az Istenember (az Emberfia), hanem maga az ember, akinek a története a Júdás-toposszal (elárultatás: feljelentés) kezdődik, és (cseppet sem pusztán metaforikus, hanem nagyon is valóságos) keresztre feszítésével, azaz feláldozásával ér véget. Ez a művészet, tárgyából fakadóan, szétmossa a mű és tárgya közötti korlátokat, relativizálja, illetve végső soron megszünteti a szerző és az általa teremtett alakok közötti distanciát (a szerző-elbeszélő kommentárok keretében folyton „félre" kiszól az olvasónak), ugyanakkor mégis megőrződik a mű poétikus (költői, de nem fiktív) karaktere. A kérdés az, hogy ez a fajta művészet miképpen képes mégis megtartani az „irodalom" és a „dokumentum" közötti igen kényes egyensúlyt – amire már Aristote-

[279] Ovidius, *Tristia* 4, 10, 1. [„zsenge szerelmek játékosa"].

lés is felhívja a figyelmet a *Poétika* 9. fejezetében, amikor kategorikusan elkülöníti a történetírást és a költészetet (Aristotelés „költészeten" a tragédiaköltészetet érti).[280] A hétköznapi realitás és a művészi fikció határán hajmeresztően egyensúlyozó „gulag-poézishez" a kulcsok egyike bizonyosan Danténál lelhető föl. A modern kori „defikcionált" utazásos elbeszélés hősei – szemben a fiktív-imaginárius hősökkel vagy az ilyen utazások hőseivel – nem térnek se vissza, se haza, számukra nincs megváltás.

Amikor az irodalomban „utazásról", az „utaztatásos műfajhoz" sorolható irodalmi eseményekről, vagy inkább irodalmi jelenségekről („formákról") ejtünk szót, akkor valójában műfajtörténeti, műfajpoétikai – végső soron irodalom*történeti* – kérdéseket érintünk, és leginkább az elbeszélői műfajcsoportba tartozó alkotások kerülnek szóba. Szeretném elöljáróban nyilvánvalóvá tenni, hogy az „irodalomtörténet(i)" kifejezést én itt nem „lineáris" *literális históriaként*, hanem az *irodalmi esemény(ek) megtörténése* értelmében használom, ahol a tét valamely *műfaj születése, virágzása,* esetleg – *a halála* (ha van ilyen), nem pedig, hogy mi (ki), mi (ki) után következik a sorban, értsd: „fejlődik".

Don Quijote, Svejk, Odysseus, Köves Gyurka, Aeneas, Szindbád, Anyegin – mi az, ami ezeket a hősöket összeköti? Mi az a legnagyobb közös osztó, ami mentén egy vonalra fűzhetjük föl őket? A kalandok keresése – vagy a hősök kalandok általi megtaláltatása. Utóbbira a *Sorstalanság* Köves Gyurija lehet jó példa; ám a pontosság kedvéért jó tisztázni, hogy a kettő: keresés és megtaláltatás, egyáltalán nem állnak

[280] „A történetíró és a költő ugyanis nem abban különböznek, hogy versben vagy nem versben beszélnek […], hanem abban […], hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amilyenek megtörténhetnek. Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosat, a történetírás az egyedit mondja. […] És nem kevésbé költő akkor sem, ha történetesen megtörtént dolgokat formál is költeménnyé, hiszen semmi akadálya, hogy a megtörtént dolgok közül némelyek olyanok legyenek, amilyen dolgok a valószínűség szerint történnek meg, azaz lehetséges, hogy megtörténjenek – és ennyiben ő ezeknek a költője." Ritoók Zsigmond ford. Aristotelés 1997, 45–47.

távol egymástól, sőt valahol mintha ugyanarról lenne szó. A hazatért Köves Gyurka filozófiai magaslatra emelkedő dialógusában ezt találja mondani az otthon maradt rokonoknak: „mindannyian léptünk egyet a sorban" (ti. Auschwitzban a szelektáláskor). Úgy tűnik, hogy a hőst a *kalandhoz* fűző szoros viszonya, a kalandtól való „helyrehozhatatlan", „delejes" megérintettsége az, ami nélkül a regény nem regény, illetve ami az irodalom történetét a műfaji „fejlődés" során a regényhez vezeti. Kalandok azonban, általában, odahaza kevésbé adódnak – így annak, aki kalandra vágyik, *el kell utaznia* otthonról. Néhány példa: Lev Nyikolajevics Miskin szó szerint „beleutazik" a róla szóló regénybe *(Félkegyelmű),* és Puskin *Borisz Godunov*ját is alighanem azért illeti meg méltán a „romantikus tragédia" szerzőtől származó műfaji megjelölése, mert a kalandor-trónkövetelő a „regényesedés" útjára lépteti a „szabályos" drámának induló költői alkotást. Akadnak, akik „az első európai regénynek" nevezik az *Odysseiá*t – de nem az *Ilias*t. Az *Odysseia* hőse – saját elhatározásából – egy sor olyan kalandba bonyolódik, melyek veszélyeztetik az eredetileg kitűzött cél elérését (a Kyklópshoz tett kitérő, vagy a szirének meghallgatása, hogy csak kettőt említsek).[281] Az *Odysseia* hőseposzi státuszát mintha éppen e kaland-és-utazás-centrikus jellege kezdené ki egy kicsit; mint hősköltemény, valamelyes hanyatlást mutat az *Ilias* epikus magaslataihoz képest – amire már a késő ókori Pseudo-Longinos, *A Fenségről* című poétikai-rétorikai munka tudós szerzője is felfigyelt.[282] (Az *Ilias* „férfiölő viadalai" és a görögök „egyszemélyes hadseregének",[283] Achilleusnak gigászira nőtt haragjához mérve magát a *hazatérést* mint a hős célkitű-

[281] A Kyklóps-kaland után – és e kalandnak köszönhetően – kezdődik Odysseus kálváriája (Poseidón bosszúja).

[282] „Ámde az *Odysseiá*-val [Homéros] bebizonyítja […], hogy a nagy tehetségnek, ha már hanyatlik, sajátsága öregkorban a regélő kedv. […] az *Ilias*-nak, mely az ihlet virágzó tetőfokán íródott, az egéz jellege drámai és küzdelmes, az *Odysseiá*é viszont többnyire elbeszélő, ami az öregkor sajátja. Ezért hasonlítható az *Odysseia* Homérosa lenyugvó naphoz, amelynek heve múltán is megmarad nagysága. […] a cselekmény fölött a meseszerűség uralkodik." Pseudo-Longinos 1965, 34–37. (*A fenségről* 9, 13.)

[283] Karsai 1998, 27–75.

zését mintha kevésbé találnánk *heroikusnak*…) A modern ember, ha egyáltalán Homéroshoz nyúl, inkább választja az *Odysseiá*t (egyetemi hallgatók, arra a kérdésre, hogy melyik mű vagy szerző tetszett nekik az ókori irodalom olvasmánylistájáról, gyakran jelölik meg az *Odysseiá*t – de szinte sosem az *Ilias*t) Úgy tűnik, hogy a nagy terjedelmű elbeszélő mű – a hőseposzt leszámítva – elválaszthatatlan a kalandtól, az utazástól.

A bevezetés után rátérek „a kimondhatatlan poétikájára",[284] pontosabban azon belül arra az „intertextuális lebegtetésre", ami által – feltevésem szerint – közös szemantikai mező képződik Dante *Isteni színjáték*a és Petőfi *János vitéz*e között. Először a dantei „irodalomtörténet-írás" két mozzanatára, két konkrét instanciájára szeretném fölhívni a figyelmet: az *Isteni színjáték* szövege által generált két irodalomtörténeti eseményre. Az első ilyen „eseményre" a Pokol tornácán kerül sor, amikor a költő egy igazán leleményes – jóllehet egyszerű – művészi fogás alkalmazásával valóságosan beleírja magát az irodalomtörténetbe. A másik irodalomtörténeti esemény egy hatástörténeti hipotézis fölállítását követeli meg: annak fogok utánajárni szövegközeli olvasással, hogy Petőfi Sándor *János vitéz* című elbeszélő költeménye miképpen írja újra, illetve hogyan *olvassa* az *Isteni színjáték*ot – s nemcsak az *Isteni színjáték*ot, hanem ennek két antik pretextusát, a homérosi *Odysseiá*t és Vergilius *Aeneis*ét.

Az ókori ember szemében a múlt tudása a jövőben való eligazodás nélkülözhetetlen eszköze – úgy is mondhatjuk: „záloga" – volt.[285] Ez nemcsak a múltnak a jelenhez kötését jelentette (aminek egy jellegzetes antik irodalmi műfaj, a történetírás köszönhette létét; vö. a „historia […] magistra vitae"[286] szállóigét), hanem azt is, hogy a múlt a jövő legitimálására alkalmazható, amiről a jósláshoz és a jósokhoz fűződő antik irodalmi és mitológiai toposz tanúskodik: a kártyavető

[284] Hegel 1980 (*Esztétikai előadások* I. rész), 408–409. Idézi Kelemen 1999, 82.

[285] Lásd ehhez Kassandra történetét és Aischylos *Agamemnón*ja Kassandra-jelenetének tárgyalását az *Emlékezés? Jóslat? Ady és Kassandra látomásai. A „kocsiúton" a tiszta költői beszédig* című fejezetben.

[286] Marcus Tullius Cicero, *De oratore,* 2, 36, 2.

javasasszonyhoz hasonlóan, aki először a múltját tárja föl a jóslatkérőnek, ezzel mintegy demonstrálva jövendőmondói kvalitásait, az ókori mitikus jósok, mint Teiresias vagy Kassandra, a múlt pontos, hiánytalan ismeretéről tett tanúbizonysággal teszik kompetenciájukat megkérdőjelezhetetlenné (*Odysseia, Oidipús király, Agamemnón*). Ami a jósokat illeti, a környezetük gyakran nem hisz nekik – a jós, legalábbis az antik irodalmi hagyomány alapján ezt lehet hinni, sosem tartozott a veszélytelen foglalkozások közé (az *Ilias* elején például Kalchás Achilleust kéri arra, hogy szavatolja biztonságát Agamemnón ellenében, mielőtt a jós föltárja a görögök táborában támadt pestisjárvány valódi okát).

Odysseus azért megy le az alvilágba, hogy megtudja, mi vár rá majd otthon. Aeneas azért megy le az Alvilágba, hogy megtudja, *mi vár rá* újonnan alapítandó otthonában; hogy mivégre fáradozott addig annyit tengeren és szárazon – milyen „isteni sors" vagy „terv" beteljesítése a feladata. A pokolba (pontosabban az *Alvilágba*) utazót a hatalmába kerítő szorongáson túl ontológiai-egzisztenciális kíváncsiság is hajtja-vezeti, amikor alászáll a holtak birodalmába. János vitéz bánatában megy le a „Sötétség országába" (az „Alvilágba": a halottak országába); útja a temetőtől (Iluska sírjától) a temetőig (a kísértetjárásig) tart. Utazóink sorából a költő Dante mintha kilógna: rajta kívül mindegyik hősünk *időbeliségben* motivált: eljövendő haza-, illetve *be*érkezésük függ „pokolraszállásuktól" (pontosabban a megérkezésükről való tudásuk függ ettől a kitérőtől). Ókori fiktív utazóink célorientáltan indulnak alvilági útjukra: a – földi – megérkezés bebiztosításának igénye az, ami ráveszi őket erre a csöppet sem veszélytelen vállalkozásra. Dante megérkezés iránti vágya, „célorientáltsága" azonban nem földi, hanem tulajdonképpen kozmológiai – sőt bizonyos értelemben kozmo*góniai*. János vitézzel egyetemben, ezek az antik utazók személyükben fiktív-imaginárius utazók, középkori utasunk azonban valóságos személy, aki személyes élete eseménysoraként meséli el túlviági utazását, szinte mint aki a maga fizikai valójában járt ott. Homéros és Vergilius mesélnek, illetve meséltetnek – Homéros az utazó hőst teszi meg elbeszélőnek, Vergilius maga veszi kézbe a narrációt: itt a költő az „elsőkézbőli" elbeszélő. A *Divina Commedia*ban a költő az elbeszélő és a hős is egy személyben. A továbbiakban elemzendő szöveg-

párhuzamok és értelmezésük talán hozzásegítenek bennünket annak belátásához, hogy a *Divina Commediá*ban az újkori európai regény alapzatát lássuk – vagy Mandelstam meghökkentő, ám telibe találó „meghatározásával": egy olyan „erőművet", ami, hogy továbbszőjem a mandelstami definíciót, az irodalomtörténet generátoraként mintegy megtermeli azokat az energiákat, amelyek az elbeszélő műfajok közül a regényt „hajtani fogják".

Amikor fentebb *irodalomtörténetet* emlegettem, egyúttal arra is szerettem volna utalni, hogy az irodalom története megírható – vagy fogalmazzunk inkább így: elgondolható – valamiféle *Utazások történeteként.* Egy „Utazás-füzérként" – amilyen például Cervantes regénye, a *Don Quijote* is. Itt is van Pokol (például a hős ketrecben való szállítása az egyik kaland után), van Purgatórium és van Paradicsom. Az „Utazások történeteként" elgondolt irodalomtörténet hatóköre a hősepikától az újkori regényig terjedne, vagyis az elbeszélő műfajokat reprezentálná. Krúdy vagy Szolzsenyicin, Petronius *Satyricon*ja vagy a *Svejk, a derék katona kalandjai a világháborúban* – az utazás, úgy látszik, ebben a műfajban nem úszható meg.

Az irodalomtörténet-írás egyik instanciája Dante *Isteni színjátéká*ban poétikai természetű. Ezen azt értem, hogy költői fogások vagy technikák a helyzetre szabott alkalmazásának köszönhetően egy olyan jelenség vagy forma keletkezik, ami a költői alkotáson belül irodalomtörténeti relevanciára tesz szert. Dante kozmogóniája a költő vállalkozása, az antikvitás utáni irodalomtörténet megteremtése. A *Pokol* 4. énekének 82–102. sorairól van szó, ahol, Szilágyi János Györgyöt idézve: „Ovidius a harmadik helyen szerepel, Augustus császár non-person."[287] Az *Aeneis* VI. énekének elbeszélője a történő és megtörténendő történelmet vizionálja, az *Inferno* elbeszélő-szerzője azonban nem „történelmet" ír itt, hanem az *irodalom történetét.* Tudjuk, hogy mind az *Aeneis,* mind a *Commedia* keletkezése a szerzők korabeli „politikai szerepvállalásával" áll szoros kapcsolatban. Dante pokolraszállásának perszonális jellegét az a körülmény is hangsúlyozza, sőt garantálja, hogy a szerző nem fiktív elbeszélői alakot alkalmaz elbeszélő gyanánt,

[287] Szilágyi J. Gy. 1993.

hanem saját személyét (Vergiliusnál a történelemre vonatkozó jóslatot nem is Aeneas – az alvilágjárás hőse – nyilatkoztatja ki, hanem Anchísés, a hős halott apja): ő maga ereszkedik le a mélybe, *nem bízza másra a dolgot*. Ehhez hasonló fogással majd Puskinnál találkozhatni: a *Borisz Godunov* történetíró-szerzetesétől a szerző egyszerűen elveszi a kenyerét (valahogy megint az irodalomtörténet/íráshoz érkezünk el…). Puskin a krónikaíró figurájának dekonstrukciójával egyidejű újrafelépítése révén megrendíti a szerző és a történetíró (elbeszélő) Karamzinnál (és Tacitusnál) még egységes és oszthatatlan pozícióját. A két státusz a puskini „történet-írás" („történet-költés") által szétválik és élesen elkülönül egymástól. A költő krónikásától elorozza mindentudását, és azt magára ruházza – ezzel nyomban a *történet egyedül autentikus (meg)írójává* avatva magát. A költő ezzel a fogásával önmagát emeli krónikása helyébe. A történetirói pretextus – és státusz – *újrateremtve* épül be a drámaszövegbe.

Az „irodalomtörténet-írás" egy másik fajtáját Danténál, mint említettem, hatástörténeti vonatkozásúként lehetne definiálni. Ha pontosak akarunk lenni, nem feltétlenül muszáj közvetlen „hatást" feltételezni; annak ellenére nem, hogy 1806-ban Döbrentey Gábor elkészítette a *Commedia* magyar fordítását.[288] Dante platonizmusát, amit Petrarca fog kiaknázni a *Canzonieré*ben, nálunk pedig majd Balassi Bálint, hogy csak két példát említsek a poszt-dantei irodalmi hagyományból, Kelemen János nyomán nevezhetjük „dantei filozófiának".[289] A *János vitéz* 13. énekétől – tehát az elbeszélő költeménynek épp a közepétől – kezdve a mű végéig makacsul jelen van a Dante–Beatrice-párhuzam, és egyéb konkordanciák, analógiák is, természetesen, szépen elrendezve az elbeszélő költemény szövetén. A hol tisztán tematikus, hol

[288] Ami, kéziratban maradván, nem valószínű, hogy eljutott Petőfihez. Ám ha meggondoljuk, hogy Petőfi zavarbaejtően művelt volt, számos nyelven tudott, éppenséggel föltételezhető, hogy akár eredetiben is lapozgatta a Commediát. Petőfi „Messi Antal úr egyetemi magántanárnártól tanult olaszul. A költő örömmel fordított olasz népdalokat, és a szobája falára krétával írt fel két híres tercínát a Színjátékból." Hatvany, 860–861.

[289] Kelemen János: i. m. Uő: *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók.* Atlantisz, Bp., 2002.

tematikus-motivikus megfelelések a pretextusokkal a *János vitéz*ben a „nem mindig *ott*, de mindig *úgy*" alapon vannak szétterítve. Petőfi alapvetően az *Odysseia* és a *Commedia* egyes motívumaival teríti be a *János vitéz*t (a fejezet végén a mellékelt táblázatban láthatók az egyes megfelelések). A 13–15. énekek Franciaországa az *Odysseia* mesebeli, gond és munka nélkül élő phaiákok szigetét idézi fel, elsőnek mindjárt két, egymásra épülő motívummal: a hosszú útról érkezett titokzatos idegen, (1) miután a király kinyilvánította, hogy szívesen vejéül fogadná, (2) elmeséli a történetet, hogy miképpen került oda, ahol most van. Ezután további allúziók (megfelelések) következnek: a király elbocsátja a hőst, feltarisznyálja, hajót is ad neki, a hős elhajózik, hajótörést szenved, majd megérkezik haza, a falujába. Odysseustól eltérően János vitéz alvilágjárása a történet e pontján, Iluska sírja fölött kezdődik (ez az első instanciája a „nem mindig *ott*, de mindig *úgy*" elvének, mely elv alapján Petőfi a pretextusból kölcsönvett motivikus-tematikai megfeleléseket szétosztja a *János vitéz* szövegében – itt például „megkeveri" az események sorrendjét: előbb a „phaiákok" következnek, azután a „*Nekyia*"). A 18. énektől kezdve formálódik meg és fokozatosan erősödik meg az Iluska–Beatrice-párhuzam – Iluska válik János vitéz számára ugyanazzá, ami Danténak Beatrice: a teljesség megismerése, azon belül az első állomás, a pokolraszállás motivációja. A 19. énekben hősünk „egy sötét erdőbe" tér – idézzük föl a *Divina Commedia* híres kezdősorait:

> Életünk útjának feléhez érve
>   *sötét erdőben*[290] *találtam magam*,
>   mert elvétettem a helyes utat.
> Jaj, fájdalmas dolog elmondani,
>   milyen volt az a sűrű, vad vadon:
>   elfog a félsz, ha csak eszembe jut –
> majdnem oly keserű, mint a halál![291]

[290] „Mi ritrovai per una selva oscura", *Inferno,* I. 2. (Kurzív kiem. tőlem.)

[291] Dante: *Isteni színjáték. Pokol* I 1–7. Itt és a továbbiakban az *Isteni színjáték*ot Nádasdy Ádám fordításában idézem: Dante 2016.

A 20. énektől János útja a pokolban folytatódik. Előzőleg, még a 17. énekben van egy előreutalás a kőevő óriások birodalmára: „Így űlt egy darabig *némán merevedve*." A „némán merevedve" kifejezés elliptikus vagy enallagés szerkezetnek fogható fel, amennyiben itt a „kővé meredt" állapotról van szó. A kő, vagyis a szikla, ami az óriások tápláléka és királyuk halálának eszköze egyben, éppen hősünknek az óriásokkal folytatott kommunikációja következtében túlvilági vagy inkább halálos jelentésréteggel ruházódik fel (sírkő, sírbolt; élettelen tömeg; gyilkos eszköz; kőzet, ami a föld belsejének – a pokolnak – építőeleme). Mindez önmagában talán nem tűnik többnek tetszetős spekulációnál, csakhogy az előrehaladó szöveg mintha teljes egészében kigöngyölítené ezt az implikált jelentést. Az óriások birodalma Odysseusék két kalandját idézi föl: a Kyklópeiát és a laisztrügónokat (utóbbiak kősziklaszerű óriások, és Odysseus beszámol**ó**ja szerint ők is kedvelték az emberhúst). A 21. énekben János vitéz a „Sötétség országában" (a Pokolban) találja magát, ahol egy óriás segítségével bánik el a boszorkákkal (ez a kérők leölésének jelenetére emlékeztet, amikor Odysseust a fia segíti), majd a „Purgatórium" következik: „János vitéz egy nagy hegy tetején jára, / Hogy a kelő hajnal rásütött arcára…", illetve egy utolsó utazás következik: „Átszállít-e engem tenger más partjára?" – kérdi az öreg halásztól, majd az óriása elviszi a Paradicsomba („Tündérországba"), ahová egy *hármas* kapun át juthat csak be: három medve, három oroszlán és egy sárkánykígyó várja a Tündérország bejárata előtt (Dante, *Pokol,* 1. 32–49.: 3 fenevad – párduc, oroszlán, farkas – várja a hős-szerzőt a Pokol bejárata előtt.[292] Végezetül egy utolsó, leheletvékony finomságú allúzió az *Odysseiá*ra: „Meg nem futamodtak tőle a tündérek…" az egy szál lombba öltözött Odysseus megjelenésére a phaiák lányok szétrebbennek, csak Nausikaá marad ott az idegennel.

[292] Horatius noster, avagy redivivus? Dante és Petőfi őrző-védő fenevadjainak gyanítható archetípusa Horatiusnál: „Namque me silva lupus in Sabina / dum meam canto Lalagen et ultra /terminum curis vagor expeditis /fugit inermem." (Carm. I 22, 9–12.) („Engem is, lám, hogy kikerült a farkas, / míg az erdőben Lalagém daloltam, / védtelen, s gondtól szabadon bolyongtam / birtokomon túl." Bede Anna fordítása.)

A *János vitéz* költője merészen és szabadon kezeli pretextusait – azt választ ki belőlük, amire az elbeszélésnek szüksége van; kissé sommásan talán azt mondhatjuk, hogy az *Odysseiá*ból inkább a motivikát használja, keveri el a saját szövegébe, míg a *Commediá*ból inkább a költői koncepció egyes kulcsrészeit „emeli el” magának, így Beatricét mint a pokolraszállás motivációját (ez aztán végig megmarad a *János vitéz*ben), illetve magát a pokolraszállás tematikáját – amelynek a felépítése, szerkezete szemantikailag „rímel” a dantei megvalósításra. Van egy harmadik elem, amely Danténál és Petőfinél egyaránt kulcsszerepet játszik: ez a *rózsa-motívum.* A rózsa-szimbolika központi jelentőséget kap az *Isteni színjáték*ban. A rózsa-motívumot illetően itt most a *János vitéz* és a *Színjáték* legfontosabb előfordulási helyeinek összevetésére szorítkozom. Petőfi költeményében első alkalommal a 14. énekben, a francia király udvarában („a phaiákoknál”) fordul elő a motívum (kurzív kiemelések az idézetben tőlem):

> Ez a kis leányzó volt az én örömem,
> Az egyetlen rózsa *tüskés* életemen.

Az *Isteni színjáték*ban a rózsa szó először a *Paradicsom* XIII. énekében jelenik meg:

> mert láttam én már egész télen át
> szárazon meredezni tüskeágat,
> amelynek végén aztán a rózsa nyílt;[293]

Danténál a szeretett Hölgy mintegy a példabeszédébe szövi bele, Petőfinél a hős-narrátor a szeretett Hölgy allegóriájaként jeleníti meg a *rózsát*. Mindkét helyen tüskék (tövisek) között bújik el a virág.

Petőfinél ezután a 18. ének végén tűnik elő újra a rózsa:

[293] *Paradicsom* XIII 133–135.

A sírhalom felett
Egyszerű kis rózsabokor nevelkedett.
Leszakította a virágszálat róla,
Elindult s mentében magában így szóla:

„Ki porából nőttél, árva kis virágszál,
Légy hűséges társam vándorlásaimnál;
Vándorlok, vándorlok, a világ végeig,
Míg kivánt halálom napja megérkezik.”

Danténál legközelebbi előfordulása a *Paradicsom* XXIII. énekében:

„Miért vagy úgy az arcomba szeretve,
   hogy meg se nézed a gyönyörű kertet,
   mely Krisztus sugarától kivirágzik?
Ott van a rózsa kiben testet öltött
   Isten igéje; s a Liliomok,
   kik illatukkal jó utat mutattak!”[294]

Az allegória egyértelmű: a rózsa = Mária, az „áldott ige”, mely „testté lőn” = Krisztus, a „liljomok” = az apostolok.

(Petőfi) 22. ének:

Vándorolgatott az én János vitézem,
Meggyógyult már szíve a bútól egészen,
Mert mikor keblén a rózsaszálra nézett,
Nem volt az többé bú, amit akkor érzett.

Ott állott a rózsa mellére akasztva,
Melyet Iluskája sírjárol szakaszta,

[294] *Uo.* XXIII 70–75.

(Dante) XXX. ének:

S ha a legalsó lépcső ennyi fényt
gyűjthet magába, mily hatalmasak
e rózsa messzi, külső szirmai![295]

(Petőfi) 27. ének:

Hogy belépett János vitéz ez országba,
Mindent, amit látott, csodálkozva láta.
A rózsaszín fénytől kápráztak szemei

(Dante) XXX. ének:

Ott nem számít már se „közel”, se „távol”:
ahol közvetlenül kormányoz Isten,
a természet törvénye már nem úr.
Az örök Rózsa szirom-sorai
egymáson nyílnak, illattal dicsérve
az örök tavasz Napját;[296]

(Petőfi) 27. ének:

Hát az élet vize volt ez a tó itten,
Mindent föltámasztó, ahova csak cseppen.
Iluska porából nőtt ki az a rózsa,
Igy halottaiból őt föltámasztotta.

[295] *Uo.* XXX 115–117.
[296] *Uo.* XXX 121–126.

(Dante) XXXI. ének:

Hófehér rózsaként láttam tehát
a szent seregek egyikét, melyet
vérével jegyzett el Krisztus magának;
s a másikat (mely röpdösve dicséri
Azt aki szeretetett old beléjük
s jóságával ily széppé tette őket)
mint méhrajt, amely rászáll egy virágra,
de rögtön fordul s visszaszáll oda,
hol munkájából zamat születik.
Így szállt e raj a sok szirommal ékes
Virágkehelyre, s rögtön vissza is
oda, ahol szeretetük lakik.
Az arcuk eleven tűzként világlott,
Szárnyuk arany, a testük oly fehér,
hogy hó sem lehet ennél hószínűbb.
Ahogy a Virág szintjeire szálltak,
békét hoztak s forró szeretetet,
mit föl-leszállva szárnyuk összegyűjt.
S bár ekkora tömkeleg szálldosott
a Magasság és a Virág között,
ez nem zavarta a fényt, se a látást.[297]

(Petőfi) 27. ének:

Tündérországnak egy tó állott közepén,
János vitéz búsan annak partjára mén,
S a rózsát, mely sírján termett kedvesének,
Levette kebléről, s ekkép szólítá meg:

[297] *Uo.* XXXI 1–21.

„Te egyetlen kincsem! hamva kedvesemnek!
Mutasd meg az utat, én is majd követlek."
S beveté a rózsát a tónak habjába;
Nem sok híja volt, hogy ő is ment utána…

De csodák csodája! mit látott, mit látott!
Látta Iluskává válni *a virágot*.
Eszeveszettséggel rohant a habokba,
S a föltámadt leányt kiszabadította.

Hát az élet vize volt ez a tó itten,
Mindent föltámasztó, ahova csak cseppen.
Iluska porából nőtt ki az a rózsa,
Igy halottaiból őt föltámasztotta.

(Dante) XXXIII. ének:

„Szűz és anya, saját fiad leánya!
Alázatos és legdicsőbb teremtmény!
Célpont, melyet az örök terv kitűzött!
Te tetted emberi természetünket
olyan nemessé, hogy létrehozója
önmagát hajlandó lett létrehozni.
Méhedben gyúlt föl az a szeretet,
amelynek melegétől e Virág
az örök békében ím kivirult.[298]

Figyelemre méltó, hogy mind a *Színjáték*ban, mind a *János vitéz*ben a nagy találkozás előtt, illetve közvetlenül utána a Rózsa egyszer csak mintha „átalakulna" *virággá* [*fiore*]. Petőfi hőse *rózsát* dob a tündérországi tó közepébe, ám „virágot lát", amikor a rózsa Iluskává változik. János vitéz szerelmesének tündérországi feltámadása az élet vizében egyfelől és Dante Alighieri istenlátása a túlvilági Paradi-

[298] *Uo.* XXXIII 1–9.

csomban másfelől így egymás metaforájává válik a rózsa-szimbolika lebegtetése révén. Az Iluska sírjáról szakasztott rózsaszál testté lőn az élet vizében:

„Itt van a rózsa, melyben amaz áldott ige testté lőn."

És ott, akkor testté lőn a rózsa, mert abból Iluska feltámada. Az áldott ige vitézünknél Iluska neve, a testté válás pedig Iluska feltámadása. A kimondhatatlan dantei poétikája – „a költő imádottjának, Beatricének a képével egybeolvadó teológia"[299] – így teremtődik újjá és lebeg Petőfi *János vitéz*ével.

Motivikus megfelelések a *János vitéz* és pretextusai (*Odysseia, Isteni színjáték*) között

János vitéz	Motívumok (*János vitéz*)	Pretextus(ok) (*Commedia,* illetve *Odysseia*)
13. ének	A francia király Jancsihoz akarja adni a lányát	Alkinoos, a phaiákok királya Nausikaát Odysseushoz adná feleségül
14. ének	Kukorica Jancsi a francia király udvarában elmeséli a történetét	Odysseus elbeszélései Alkinoosnál, a phaiákok udvarában
15. ének	A francia király elbocsátja János vitézt	Alkinoos elbocsátja Odysseust
16. ének	János vitéz elhajózik Franciaországból	Odysseus elhajózik a phaiákoktól
17. ének	Hajótörés; „»Hol van, Iluska, hol?« felelt a menyecske, »Szegény Jancsi bácsi!… hát el van temetve.«"	Hajótörés
18. ének	Iluska sírjánál	Beatrice: motiválja Dante pokoljárását

[299] Hegel 1980, 408–409.

János vitéz	Motívumok (*János vitéz*)	Pretextus(ok) (*Commedia,* illetve *Odysseia*)
19. ének	„Csupán magát vitte a megunt életet, Vitte, vitte, vitte egy sötét erdőbe." Odysseus: „sokattűrt", szenvedett, fáradt, kínok ~ fáradalmak stb.	*Pokol,* I, 1–7. „Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz útat nem lelém. Ó, szörnyü elbeszélni mi van ottan, s milyen e sűrü, kúsza, vad vadon: már rágondolva reszketek legottan. A halál sem sokkal rosszabb, tudom."
20. ének	Óriásországban (kősziklaevő óriások)	Kyklópeia. Laisztrügónok (kősziklaszerű óriások)
21. ének	Sötétség országa; János vitéz és egy óriás elbánik a boszorkákkal	Alvilág/Pokol (halottak országa) Odysseus a fiával megöli a kérőket
22. ének		
23. ének	„János vitéz egy nagy hegy tetején jára, / Hogy a kelő hajnal rásütött arcára…" „Átszállít-e engem tenger más partjára?"	Purgatórium Purgatórium
24. ének		
25. ének	3 medve, 3 oroszlán, 1 sárkánykígyó, a Tündérország bejárata előtt	Dante, *Pokol,* 1. 32–49. 3 fenevad (párduc, oroszlán, farkas), a Pokol bejárata előtt;
26. ének	Tündérország	A Paradicsom
27. ének	Tündérország: „Meg nem futamodtak tőle a tündérek…"	Odysseustól a phaiák leányok elszaladtak

(*János vitéz,* 18–22. énekek: a hős elalszik a síron, bemegy az erdőbe, onnét a sötétség országába, majd fölébred a temetőben)

MEGÉRKEZIK-E A KÖLTŐ ÉS A LEVÉL?

Radnóti halálköltészetének aranykori olvasata

Különös naivitás kell ahhoz, hogy az ember a művek restaurációjában hinni tudjon.

Hamvas Béla: *Kommentár a Tabula Smaragdina tizenhárom mondatához*

VÁZLATOS EXILIOGRÁFIA

A világirodalom első nagy alvilágjárása Odysseus nevéhez fűződik: az utazó hős az *Odysseia* IX. énekében látogatást tesz a holtak birodalmában. Aeneas, Vergilius hőse, azért száll le, hogy eligazítást kapjon a jövőre nézve (*Aeneis,* VI. ének). Az ő alvilági útjának azonban még egy további célja is van: az eposz olvasójának, a korabeli Rómának, „tükröt tartani" a hős halott apja jövendöléseiben, megmutatva az odáig – az Imperium Romanumig – vezető nagy utat, mely vállalkozás hatalmas méreteit az expositio és a tárgymegjelölés mintegy „sóhajként" fölszakadó zárósora érzékelteti: *Tantae molis erat Romanam condere gentem.*[300] A középkor végének nagy alvilágjárója pedig az a Dante Alighieri, aki „személyes elbeszélésében", az *Isteni színjáték*ban, „világutazása" első részeként száll a Pokol mélyére. A *Divina Commedia* költő-utazójának megérkezés utáni vágya azonban már nem földi, hanem mindenekfölött kozmológiailag és kozmogóniailag motivált. Dante túlvilági utazásának perszonális jellegét az a körülmény is alá-

[300] Vergilius: *Aeneis* I 33. („Haj, sok bú-baj után született meg a római nemzet." Lakatos István fordítása. Vergilius 1973, 118.)

húzza, hogy *a költő maga ereszkedik a mélybe,* nem bízza másra a dolgot. (Hasonló fogással találkozunk Puskinnál, a *Borisz Godunov*ban: a költő a krónikás alakjának dekonstruálásával és egyidejű újraépítésével megtöri és felszámolja a szerzői és elbeszélői-történetírói pozíciók egységét. Krónikása mindentudását a költő magára ruházza, és ezzel a *történet egyedül autentikus megírójává* lesz.[301])

Az irodalom történetében az első, politikai okokból száműzött író Publius Ovidius Naso volt, akit Augustus császár a Fekete-tenger partjára száműzött, azazhogy *relegált*. (Szolzsenyicint, Mandelstamot, Radnótit és sorstársaikat hurcolni, éheztetni, lőni fogják majd.) A római elégiaköltőt sújtó császári büntetés korabeli hivatalos terminus technicusa a *relegatio* és nem az *exsilium* volt.[302] A relegatio inkább tekinthető „kitiltásnak", mint „száműzetésnek": a *relegatus* megtarthatta vagyonát és római polgárjogát, írásban érintkezhetett a hátramaradottakkal, és – legalábbis elvben – nem volt előtte elzárva a hazatérés esélye sem.[303] Ovidius relegatiójának körülményei, indítékai máig tisztázatlanok – legalábbis a történeti filológia számára. A költő így jelöli meg száműzetése okát: „ami elveszejtett engem, két vád volt: egy dal és egy tévedés".[304] A „dal" (vers, „carmen") valószínűleg az *Amores,* az *Ars amatoria* és a *Remedia amoris* kiadására utal, amire Kr. e. 2-ben került sor. Ebben az időben Augustus a császárság politikai intézményének a

[301] Lásd Mezősi 2006, 95–117.

[302] Exsilium: „1) számkivetés, *önkénytes v. kényszerített* tartózkodás *a hazán kívül…*", Finály 1991, 753. Relegatio: „elküldés, száműzés"; Relego: „1) elküld, eltávolít *(rendesen olyant, kitől szabadulni kíván az ember)…* Innen A) … *büntetésből valakit valahonban* kitilt, száműz *(bizonyos távolságra Rómától, kijelölt helyre egy ideig száműz; a* relegatio *a legszelídebb neme volt a szűműzésnek, vesd ö.* exsilium *és* deportatio)", i. m. 1686–1687.

[303] A Gulag lakója nem tarthatta meg (moszkvai, leningrádi stb.) „polgárjogát". A sztálini gulagterminológiában a „levelezéstől eltiltva" kitétel többnyire arra utalt, hogy az illető foglyot kivégezték. A témában, beleértve a „hazatérés esélyeit", a legautentikusabb kútfő Szolzsenyicin 2009. *(A Gulag-szigetvilág. 1918–1956.)* Az orosz nyelvű kiadás Szolzsenyicin 1990.

[304] „…perdiderint cum me duo crimina, carmen et error." (Ovidius, *Tristia* II 1, 207.)

kiteljesítésén munkálkodott.[305] A császár környezetében kipattanó erkölcsbotrányok és „összeesküvés-gyanús események" hatására Rómában megváltozott az ovidiusi szerelmi költészet fogadtatásának addig igen kedvező közhangulat. Tíz évvel később a császári család körében újabb botrányok leleplezésére került sor, amelyekről talán Ovidiusnak is tudomása lehetett. A költőt még ebben az évben, tehát Kr. u. 8-ban relegálták Tomiba. Ovidius „igazi tévedése" alighanem a „dal" volt (azaz nem „carmen *et* error", hanem carmen = error"): ti. szerelmi elégiái és közzétételük. „[Ovidius] legsúlyosabb tévedései közé tartozott, hogy azt hitte: az *Átváltozások* megmásítja Augustus véleményét költészetéről; ellenkezőleg, ebben lepleződött le tökéletes alkalmatlansága arra, hogy Augustus költője legyen."[306] „Ovidius utóéletének kétezer éves története igazolja, hogy *Augustusé* volt az igazi *error*."[307] „[…] ez a költő hitt az *Átváltozások* világának maradandóságában, és hirdetni merte, hogy maradandóbb lesz az Augustusénál. …ő és olvasói is Augustusra gondoltak,, amikor az epilógus jövendölését olvasták a műről, amely a tüzet és Jupiter haragját is túléli majd."[308] Dante az *Isteni színjáték*ban, a „Pokol tornácán" egy sokatmondó „irodalomtörténetírói gesztussal" Homéros, Horatius és Lucanus mellé helyezi Ovidiust.[309] Az Imperium Romanum a száműzés három fokozatát különböztette meg a súlyosság sorrendjében: relegatio, exsilium, deportatio. Ez a Julius Caesar *Veni, vidi, vici*jéhez fogható asyndeton a történelmi fejlődés nagy ívére mutat rá. Azaz – mintegy megszemélyesítve a történelmi folyamatot – Ovidius, Dante, Radnóti…

[305] E törekvés jegyében íródik Augustus politikai számvetése és végrendelete, a *Res gestae Divi Augusti [Az isteni Augustus tettei].*

[306] Szilágyi 1982, 481.

[307] Uő, Ovidius, *Világirod. Lexikon,* Bp. 1984. IX. köt. 836. Főszerk. Király I. 836. Sz. J. Gy. kiemelése.

[308] Szilágyi 1982, uo.

[309] Dante 1962 (*Isteni színjáték. Pokol* IV. 79–102. Ford. Babits Mihály), 565. Ovidius költői helyének kijelölésében ezen „irodalomtörténeti kánonképzési aktus" jelentőségére Szilágyi János György mutatott rá, lásd Szilágyi 1943, 5.

1

Ha igaza van Albert Camus-nek abban, hogy „élni csak akkor érdemes, ha van valami, amiért meg lehet halni…", akkor Radnóti Miklósnak a *Bori notesz*ként ismert „halálköltészete" e camus-i bon mot megtestesülése és megrendítő szépségű kibontása. Az alábbiakban e corpus egyik darabját, a *Levél a hitveshez* című költeményt olyan „nyelvemlékként", olyan „irodalomtörténeti dokumentumként" fogom interpretálni, ami az elgondolható legnagyobb fokú hitelességgel „tudósít" Radnóti Miklós, a költő haláláról. Az alkalmazott idézőjelek felfüggesztik az elsődleges szemantikát, hiszen nyilván nem primer értelemben vett „nyelvemlékről", „dokumentumról" vagy „tudósításról" van itt szó. Mégis, miképpen „tudósít" a költő haláláról ez a „dokumentum", a *Levél a hitveshez*? Mivégre kell „felfüggeszteni" bizonyos megszokott, jól bejáratott jelentéseket? A „tudósítás" és „dokumentálás" aktusai természetesen nem mint a költői szövegből valamiképpen „kinyerhető", „kiolvasható" eseményeket tárják fel vagy helyezik új megvilágításba. A *Levél a hitveshez* interpretációja egy univerzálisnak bizonyuló költői magatartás közelébe vihet bennünket, megmutatva, hogy a költő számára e magatartásnak nincs alternatívája. *Secundum non datur.*

Idézzük fel ismét, amit Füst Milán mond a művészet gyakorlására legalkalmasabb létformáról:

> […] inkább a nélkülözőknek, mint az eltelteknek és a jóllakottaknak [ti. „nagyon való az írás művészete"], minthogy *a vágy csakugyan jobb festő, mint az elteltség.*[310]

> …nem kell ugyan éheztetni a művészeket, de teletölteni se kell őket…

– teszi még hozzá.

E könyv tárgya a „szép" létrehozhatósága mint költői problémafelvetés, és e probléma lehetséges megoldása(inak) felkutatása. A *szép*

[310] Füst 1980 *(Első előadás),* 104.

problémájának vizsgálatára Radnóti Miklós *Levél a hitveshez* című verse különösen alkalmas, szinte „kínálja magát" ez a szöveg. Nem az a tét, természetesen, hogy „szép-e a vers", hanem az, hogy maga a versszöveg mennyire teljesíti be saját – „felütésként" exponált, poétikai – elvárásait, vállalásait. A költői szövegben ez a törekvés nem tematikusan, hanem az írói koncepció és gyakorlat szintjén, azaz a poétika, a „megcsináltság" síkján van jelen – a verseléstechnikától kezdve a szöveg vezetésének a mikéntjétől a választandó beszédmódok, rétorikai és poétikai eszközök alkalmazásáig. Mindez persze a legtöbb költői alkotásra többé-kevésbé igaz. Radnóti költeményét azonban egy jellegzetessége kiemeli a sorból, unikális helyet biztosítva számára a lírai versek között – és ettől különösen jól illeszkedik az ebben a könyvben tárgyalt művek közé –, hogy ti. a vers alapproblémája az, hogy mit kezd a Széppel, hogyan kezeli és „mire használja" a megidézett szépséget… Érdemes újra felidézni Diotima levezetését, a „Szép" fogalmi tisztázásának platóni kísérletét a *Lakomá*ból:

> Mert Erósz nem a szép szerelme, ahogy te gondolod, Szókratész.
> – Hát akkor mi?
> – A szépségben való nemzés és szülés vágya. […] Mert a nemzés örök életű és halhatatlan a halandóban. S abból, amiben az előbb megállapodtunk, szükségképpen következik, hogy a jóval együtt a halhatatlanságra is vágyakozunk, ha egyszer a szerelem annak a vágya, hogy a jó örökre a miénk legyen. Ebből a tanításból szükségképpen következik, hogy Erósz a halhatatlanság vágya is.[311]
> […]
> …miután sorjában helyesen szemügyre vett mindent, ami szép, már a szerelmi tudomány végcélja felé haladva hirtelen valami csodálatos természetű szépséget pillant meg […], amiért minden eddigi fáradozás történt; [ez] először is örökkévaló, s nem keletkező, se nem pusztuló, nem növekvő és nem fogyatkozó […], hanem önmaga által egyféle és örök, s minden más szépség csupán ennek a része […]. Mert ez a helyes út a szerelem ismeretéhez […]: elindulni az itteni szépségektől s annak a vég-

[311] Platón 2005, 73–75. (*A lakoma* 206b–207a)

ső szépségnek a kedvéért egyre magasabbra emelkedve, mint egy lépcső fokán, egy szép testről kettőre, s kettőről valamennyire, s a szép testektől a szép foglalatosságokra, a szép foglalatosságoktól a szép tudományokra, míg végül a tudományoktól feljut arra a tudományra, amely nem más, mint az önmagában való szépségnek a tudománya, s akkor végre megismeri a szépséget a maga valójában. Csakis ha idáig az önmagában való szépség szemléletéhez eljutott [az ember], csak akkor érdemes élni[e]. […] Egyedül annak, aki úgy nézi a szépséget, ahogyan nézni kell, sikerülhet nem csupán képmásait szülni az erénynek, hanem valódi erényeket, minthogy nem csupán képmásokkal érintkezik, hanem a valósággal. Aki pedig valódi erényt hoz világra és nevel fel, nem nyeri-e el az istenek szeretetét és […] a halhatatlanságot?[312]

2

Az öt, egyenként nyolcsoros strófából álló *Levél a hitveshez* belső útja így írható le címszavakkal: vágy > szépség > megment(és) > (belső) szabadság. Az első szakasz első sorának „néma hallgatásától" az utolsó, ötödik strófa zárósoráig („a 2 × 2 józansága hull rám") feszülő ív tartja a költemény vázszerkezetét. Az első szakaszban exponált „néma, hallgató világok" süket, dermedten „üvöltő csöndje" által a befogadó (és a költő) elé kihúzott elvárási horizont önmaga meghaladására, átlépésére kényszerít – az akusztikai üresség keltette kérlelhetetlen vágy felébresztésével. Erós, a „vágy" alapfunkciója, amint Sókratés kimutatja,[313] az ösztönzés a kielégítetlenségből a kielégített állapot felé haladásra. A görög mitikus kozmogóniában Erós találkozása a világ kezdetén az „űr", „végtelen tér/idő", „végtelen sötétség", „szakadék,

[312] I. m. 80–82 (210e–212a).

[313] „[…] nem úgy áll-e a dolog, hogy egyenesen szükségszerű és nemcsak valószínű, hogy a vágyódó arra vágyódik, aminek híjával van, és nem vágyódna utána, ha nem volna híjával? […] Mert nem lehet híjával annak, ami." Uo. 65 [200b].

feneketlen mélység"[314] jelentésű *Chaos*sal eredményezi a *Kosmos*t.[315] „A háborúba ájult Szerbia" a *Levél a hitveshez* verskezdete által szituált „fenomenológiai *semmi*" megidézte *chaos*sal válik így ekvivalenssé.[316] Származékszavai, mint *chaskó*[317] és *chasma*[318], a *chaos*nak a világ keletkezése utáni pillanattal való kapcsolatára utalnak, és ezen keresztül akár az ószövetségi teremtéstörténetre is: „…a föld pedig kietlen és *puszta* vala, és *setétség* vala a *mélység* színén, és az Isten Lelke lebeg vala a vizek felett."[319] Modernkori köznapi szóhasználatunkban a „káosz" inkább zűrzavart, fejetlenséget jelent; Radnóti költői szövegében azonban, bár nincs kimondva, ez utóbbi konnotáció is erőteljesen jelen van; mi több, nála a két jelentéstartomány: a köznapi beszédmód és az eredeti mitológiai-kozmogóniai szemantika, illetve kontextus mintha egybemosódna, eggyéolvadna. A feladat, amit egy ilyen kezdettel a költő magára vállal – „kezdetben teremté Isten az eget és a földet" – igazi „démiurgosi" vállalkozásnak ígérkezik.[320] Nézzük meg még egyszer Platón szövegét abból a szempontból, hogy „szerelem" és a „vágy" fogalmait tisztázni kívánó dialógusban hogyan válik le az „alkotót" jelentő *poiétés*ről, a nagyobb halmazról a kisebb halmaz, a „költő" fogalma:

> – […] mindenki azt akarja-e, hogy örökre övé legyen a jó?
> […]
> – Úgy van – mondottam én –, ez közös minden emberben.

[314] *GyKT,* 1197.

[315] kosmos: „1. rend, elrendezés, szerkezet… 3. a világrend; a) a világegyetem: világmindenség…": i. m. 601.

[316] „…chaos *a világegyetem ősi állapota*": i. m. 1197.

[317] „…(föld) megnyílik, tátong; (seb) szétnyílik; tátogat […]; tátott szájjal vár; […] ásít", i. m. 1199.

[318] „…szakadék; […] nagy tér, széles tenger", uo.

[319] *Biblia* 1980. (*Mózes első könyve,* 2.), 5.

[320] „[…] mert minden, ami a nem létezőnek létezőbe való átmenetét eredményezi, alkotás; tehát minden munka, ami a mesterségek körébe esik, alkotás, és mindenki, aki ennek mestere [démiurgos], alkotó, vagyis *poiétész.*" *Symp.* 205 c. I. m. 72. (kurzív kiem. a magyar nyelvű kiadásban)

> – Hát akkor, Szókratész […], miért nem mondjuk, hogy mindenki szerelmes, ha egyszer mindenki örökösen vágyakozik és mindenki ugyanarra? Miért mondjuk, hogy egyesek szerelmesek, mások pedig nem?
> […] a vágynak, az *erósz*nak egyik alakját különválasztjuk, s azt nevezzük az egésznek a nevéről Erósznak, a többit pedig más nevekkel jelöljük.
> […] Tudod, hogy sokféle *poiészisz,* alkotás van; mert minden, ami a nem létezőnek létezőbe való átmenetét eredményezi, alkotás; tehát minden munka, ami a mesterségek körébe esik, alkotás, és mindenki, aki ennek mestere, alkotó, vagyis *poiétész.*
> […] nem hívják őket poétáknak, hanem sokféle más nevük van, s az egész poiészisznak egy kis részét, mely a zenével és a versmértékkel foglalkozik, leválasztják, s erre alkalmazzák az egésznek a nevét. Mert csak ezt hívják poézisnek, s azokat, akik az alkotás e részecskéjét birtokolják, poétáknak.
> […] így van Erósszal is. Általában véve minden emberben minden vágyakozás, amely a jóra és a boldogságra irányul, nem más, mint a nagy és fondorlatos szerelem; de azokra, akik más utakon fordulnak feléje […], azokra nem mondjuk, hogy szeretnek, se hogy szerelmesek, azok azonban, akik Erósz egy bizonyos alakja után mennek, s arra törekednek, megkapják az egésznek a nevét: szerelem, szeretni, szerelmesek. […] az, amit az emberek szeretnek, nem más, csak a jó.[321]

Az idézett szöveg platóni matematikával (ma talán így mondanánk: „formális logikával") vezeti végig a *szép és a vágy egymásrautaltságának* kérdését. A *Levél a hitveshez,* Radnóti talán legszebb „halál-verse" költői tétje, most már láthatjuk, az, hogy miképpen tudja megoldani (meg tudja-e oldani) a saját maga által kitűzött – „démiurgoszi"– feladatot, „a nem létezőnek létezőbe való átmenetét eredményező alkotást". A vers nagy ívére szeretném fókuszálni a figyelmet, ahogy a kezdő felfüggesztési ponttól eljut a végpontig. A „mesterségesen" („démiurgoszként", és ezen belül „poiétészként") létrehozott szemantikai vákuum természeténél fogva – azaz mint *chaos* – várja-követeli

[321] I. m. 205a–206a. Uo. 72–73. Diotima gondolatmenete a „szerelmes vkibe", „szeret vkit"; „kíván, vágyódik vmire" jelentésű *eraó* ige etimológiáján alapul.

önmaga betöltését. Ennek megfelelően mindaz, ami a vers szövegében az „a háborúba ájult Szerbiából / s te messze vagy" másfél sor után következik – leszámítva a zárósort („a 2 × 2 józansága hull rám") –, maga *erós*. Az az Erós, aki a mitológiában a Chaossal való szükségszerű egyesülése révén létrehozza a „szép világegyetemet", a Kosmost. Csakugyan: mindjárt az első versszak hátralévő sorai – a „Hangod befonja álmom" félsorral kezdődően – egy finom, ám cseppet sem „burkoltan" erotikus képet bontanak ki. Elindult hát útjára a Vágy, hogy a „démiurgoszi feladat" megoldását egy a művészettel lényegi kapcsolatban álló mítosz hősének módjára oldja meg. E mítosz legismertebb feldolgozása Ovidius nevéhez fűződik. Pygmaliónról van szó, akiről az *Átváltozások* X. könyvében olvashatunk.[322] Pygmalión ciprusi király beleszeret egy általa készített tökéletes szépségű leányszoborba. (A mítosznak létezett egy olyan változata is, amely szerint Pygmalión egy Aphrodité-szoborba szeretett bele.) Aphroditétől a szoborhoz hasonló szépségű feleséget kér, mire az istennő életre kelti a szobrot. A második versszak harmadik sorában „kezd életre kelni" Radnóti-Pygmalión kedvese: „s szép mint a fény és oly szép mint az árnyék." Ez a sor a költemény kulcssora; a görög tragédia leírásához használt arisztotelészi műszók egyikét kölcsönözve ez a sor a versben a *peripeteia* (fordulat) szerepét tölti be, ahonnan az események a végső kifejlet felé „fordulva" elindulnak. Ez a sor lesz maga a fordulat, ahol a szüzsé számára a kompozíció kitűzi a célt, amit a továbbiakban nem véthet el. Sommásan fogalmazva: ezen a soron „áll vagy bukik" a vers egésze. Ezzel a sorral kezdődik el Radnóti Pygmalión-mítosza, a *salus,* az „üdv" megalkotása, megcsinálása, vagyis a „*semmiből* egy új *világot* teremtve" a *szép* nőalak létrehozása. Wolfgang Iser irodalmi antropológiai ösvényeinek[323] eredetét Ovidiusnál kellene keresnünk? Vagy még régebben: például Homérosnál? Nem. A mitikus világkép

[322] Ovidius, *Metamorphoses* X. 243–297.
[323] Iser 2001. Angol nyelvű kiad.: Iser 1993.

emberénél, akit oly eltérő gondolkodók, mint Olga Frejdenberg[324] és Hamvas Béla[325] „archaikus embernek", az archaikus kor emberének neveztek.

3

s szép, mint a fény és oly szép, mint az árnyék

A „szép" a kontúrokban bújik meg (sem a „fény", sem az „árnyék" önmagában nem „adja ki" a szépséget); a kettő játékából, a kettő egymásba játszásától lesz sejtelmes, kicsit hátborzongató az, amit „szépnek" mondunk. Ahogy ez a sor „suhan", mint a „szépségen" (ti. a szép kedvesen, a szép nőn) suhan át az árnyék, s ahogy beágyazódik a szövegbe, jólesően elősegíti, katalizálja a látást – és finommá, örömtelivé is teszi. Hasonlóképpen ahhoz, ahogy a Föld légköre megszűri a Nap önmagában gyilkos sugarait. A vakító fénybe árnyék suhan (a „páfrány" is mintha csak ezt erősítené – „hűvös *érintésű* büszke páfrány" –, s ezzel a Hitvest vonná be a szövegtérbe…). A 2. versszakban létrehozza, „megcsinálja" a Hitves alakját – a halál torkában álló Pygmalion…

Miért találjuk az éjszakai fényben megvilágított kis abdai templomot oly mellbevágóan szépnek – mindenesetre szebbnek, erősebbnek, mint nappal? Talán mert a holdfény megvilágításában, a szórt és sápadtabb fénytől hátborzongatónak, sejtelmesnek, kicsit rémisztőnek érezzük; mintha „hirtelen közeledne" felénk, sokkal többet sejtetve-ígérve, mint amennyit megmutat magából. Mint a levél hitves-címzettje…

Radnóti-Pygmalion tehát létrehozta a Nőalakot, mint üdvét, üdvösségét (vö. Petrarca *Daloskönyv*ét). A szépség a Címzettben testesül meg.

[324] Frejdenberg 1977. Magyarul: Frejdenberg 1999 (részletek).

[325] Hamvas 1995 (*Scientia Sacra* I. köt., 2. könyv: „Az archaikus ember", 3. könyv: „Kultusz és kultúra"), 61–165.

A szépség megment, mert a szépség az ember számára világban-benne-léte értelmét közvetíti. Hogyan? „Meg kell menteni" az embert? Kitől, mitől? A válasz a költői műben lakó szépség *szótérikus* („megmentő") hatásában és karakterében keresendő. Heidegger *Bevezetés a metafizikába* című művében egy teljes fejezetet szentel Sophoklés *Antigoné*ja ontológiai alapú értelmezésének.[326] Az ember születésekor a világba vettetik, amit eleve „hátborzongatóan otthontalan" (unheimlich) eseményként él meg. Később, a gyermeklétből a felnőttkor felé tipegő gyermek otthonosan, meghitten érzi magát gyermeki világban-benne-létében (in-der-Welt-sein). A felnőtté válás, az önálló emberré érés folyamata leírható mint a szakadatlan kivettetés *(relegatio?)* az Unheimlichébe, a „hátborzongató otthontalanságba", amit – így a heideggeri értelmezés – az *Antigoné* költője a „félelmetes, irtózatos; fortélyos, csavaros [elméjű]" jelentésű *deinos* melléknévvel jelöl. Ám ez a szó egyúttal valamiben való „félelmetes [mértékű] jártasságot" is implikál, így a világban-benne-létbe *kihelyezett* embernek e kivetettség révén „hátborzongatóan otthontalanként" kell megbirkóznia ezzel az Unheumlichével. E küzdelem színtere egyrészt az in-der-Welt-sein, másfelől az ebbe kitett *ember (relegatus?),* aki e kitettséggel *deinos*ként a világot *deinon*ná teszi, azaz a maga számára így világként értelmezi. Aki tehát az embert emberré avató küzdelemben így, azaz emberként részt vesz, úgy látszik, mintha rászorulna valamiféle „megmentésre", hogy a világba kivetettségből, a das Unheimlichéből majd *haza*térhessen a *Heimlich*ébe. A keresztény kultúrkör ezt a latin nyelven *salvati*óval jelölt hazatérést üdvözülésnek nevezi, ami az Evangéliumok görög nyelvén a *sótéria*.[327] A világmegértés létszerkezetét az ember számára a legadekvátabban, mert totalitásában érzékelhető formában a szépség mint eszme tartja össze. Élete vége felé Heidegger a filozófus feladatát

[326] Lásd fentebb, a Deinos: *az értékek* tragikus *átértékelése*. *Az* Antigoné *I. stasimonja* című fejezetet.

[327] Salvatio: „megmentés", Finály 1750. Sótéria: „megszabadulás, megmenekülés, megőrzés… épségben való visszatérés… megváltás, üdvözülés", *KGyT,* 1048. Vö. Salvator: „megmentő, fentartó, *későkori fordítása ennek: sótér és küln. ennek:* Jesus (héber: jesu'á) megváltó", Finály uo.

a szépségre való ráébresztésben, a *költés*ben látta: „*…a gondolkodás és a költészet terén készenlétbe helyezzük magunkat Isten megjelenésére, avagy Isten távollétére a pusztulásban*” (Heidegger ezt a gondolatot plasztikus keresetlenséggel is megfogalmazza a *Der Spiegel*nek adott interjújában 1966-ban: „ha már el kell patkolnunk, legalább Isten [színe] előtt tegyük”[328]).

Mozart, a „klasszikus aranykor gyermeke” egyik levelében így ír:

> Minthogy a halál (szigorúan véve) életünk valódi végcélja, pár év óta az embereknek ezzel az igazi, legjobb barátjával annyira megbarátkoztam, hogy képe nemcsak nem rettent meg, hanem erősen nyugtat, és megvigasztal. Köszönöm Istennek, hogy ily boldogságra méltatott és […] alkalmat adott, hogy igazi boldogságunk kulcsát megismerhettem. Soha nem fekszem le ágyamba a gondolat nélkül, hogy (bár fiatal vagyok), másnap talán már nem leszek, és mégis soha senki azok közül, aki ismer, nem mondhatja rólam, hogy társaságban mogorva vagy szomorú lennék – ezért a boldogságért mindennap hálát adok teremtőmnek, és kívánom ezt minden embertársamnak.[329]

* * *

A fejezet alcímében feltett kérdésre („megérkeztek/-nek-e a relegált/deportált költők és az általuk feladott levelek?”) Radnóti (és Ovidius) minden olvasójának magának kell megtalálnia a választ.

Radnóti Miklós költői pályájának történeti kontextusa mintha nem kedvezne az aranykorról alkotott elképzeléseknek… Nota bene, más történeti korok sem: *történeti értelemben soha nem jött el* az aranykor, és soha nem is fog. Mindazonáltal *az aranykor mégis eljön*. „Pedig” Schiller – emlékezzünk – ezt tartotta a „dicső Aranykorról”:

[328] Az interjú „Nur ein Gott kann uns noch retten” címmel Heidegger kívánságára csak halála után jelenhetett meg: *Der Spiegel,* 1976. május 31. Magyarul lásd Heidegger 1995a: *Jegyzetek és kommentárok,* 7–15.

[329] Gedeon 1960, 262. (Mozart apjához írt utolsó levele 1787. április 4-én.)

> A történelem „kigyógyít bennünket a régiség túlzó csodálatából és az elmúlt idők iránti gyermeteg vágyakozásból; s miközben saját birtokainkra figyelmeztet, nem hagyja, hogy visszakívánjuk Nagy Sándor és Augustus dicső Aranykorát.[330]

A Radnóti által fordított és költői dialógusba vont bukolikus Vergilius *Negyedik eklogá*jában a megszülető gyermek hozza el, azaz *hozza létre* az „aranykort". Az ekloga belső útja azonos a születendő gyermek útjával, fejlődésével.[331] Radnóti a *Levél a hitveshez* című versében Füst Milánhoz hasonló módon bánik a „kvázi-platonikus hagyománnyal". Valójában ez a vers a Dantéval – nálunk Balassi Bálinttal – kezdődő költői hagyományba illeszkednek: a sóvárgás > szépség > halál Dante, Petrarca, Mozart, Ovidius fémjelezte „szerelemvallás" kánonjába (a teljesség bármiféle igénye nélkül). Az aranykor a költő alkotásában, a költői alkotás által jön létre – Ovidius költői leveleiben, Radnóti – hitveséhez írt – költői levelében. Heideggerrel szólva: „költőien lakozik az ember."

Végül egy alkotáslélektani megjegyzés. A Radnótiéhoz hasonló rendkívüli, szélsőséges léthelyzetbe kivetett költő számára egyetlen út kínálkozik: az alkotás, a *poiésis* és az *ergasia,*[332] aminek ő a *démiurgosa*. Ez *nem menekülés,* hanem az élet ösztönének nagy fellobbanása az alkotó – „poiétés" – embernél. Oszip Mandelstam két könyvet vitt magával a kolimai lágerbe, a „szovjet Dachauba": a *Bibliá*t és az *Isteni színjáték*ot. Radnótihoz hasonlóan ő is *évek óta tudta már, hogy el fogják vinni meghalni.* Ő, aki egyik verseskötetének a *Tristia* címet

[330] Lásd fentebb az *Aranykor, születés, prófécia. Vergilius:* IV. ekloga című fejezetet.

[331] Lásd uo.

[332] Ergasia: „1. tevékenység, munka… 2. megmunkálás, feldolgozás… 3. gyakorlás; művelés… 4. elkészítés, előállítás…", *GyKT,* 428. Vö. Platón *Symp.* 205a–206a. „…ergasiai poiéseis eisi…" („[minden] munka … alkotás"), i. m. 205c.

adta (nyilvánvaló rájátszással Ovidius száműzetésben írt nagy verses ciklusára), azt is pontosan tudta, hogy az ő sorsa nem a relegatio, nem is az exsilium, hanem a deportatio, ami csak a *supplicium*[333] előszobája. Oszip Mandelstam hat évvel előzte meg Radnóti Miklóst.

[333] „2) büntetés, *küln.* halálbüntetés… A) kínzás, kín… B) kínzás okozta fájdalom…" Finály 1931.

HARMADIK RÉSZ

Egy zenei fenomenológia elé

„A SZÁJ MŰKÖDIK, MOSOLY MOZGATJA A VERSET”

Muszorgszkij tropológiájához

> A szó művészete eltorzítja arcunkat, szétrobbantja a nyugalmát, lerántja maszkját.
>
> Oszip Mandelstam: *Beszélgetés Dantéról*

1

Muszorgszkij utolsó operáját, a *Hovanscsiná*t különös szálak kötik Gogolhoz. A *Hovanscsiná*t – kényszerű képzavarral élve: „a szemünk láttára” – hozza mozgásba az a zenei rétorikai alakzat, ami feltételezésem szerint a gogoli próza egyik meghatározó stílus- és poétikai eszközére vezethető vissza, vagy más szóval annak zenébe fordított, zenébe merített egyenes ági leszármazottja. A *Hovanscsina* egy Gogoltól hátrahagyott poétikai örökség felhajtóerejével indul útjára, amelyet az első jelenetek után az opera mint valami ballasztot kivet magából, hogy azután a létrehozott és „kodifikált” alaptörvény – „opera-poétikai alkotmány” – alapján az opera e struktúra törvényeitől vezérelve alakítsa ki a maga evolúcióját, járja be a maga zenei, drámai, kompozíciós útját. Az itt következő fejtegetésekben a zenébe transzponált gogoli „szómaszkról” lesz szó, így tehát a csinovnyiktól, a „hivatalnoktól” elindulva a *podjacsijig* („írnokig”, „íródeákig”) jutunk el – azaz Gogol szómaszkjától Muszorgszkij stilisztikájáig, ha tetszik: „retorézíséig”, ezen belül is a zenei trópusok egy meghatározott fajtájáig: a zenei metaforáig. A zenei metafora meghatározásában Borisz Eichenbaum

Gogol-interpretációjára[334] és Jurij Tinyanov paródiaelméletére[335] támaszkodom. Annak a folyamatnak a leírására vállalkozom, ahogyan Muszorgszkij a gogoli maszkot a zenei színpadra szabja, operai használatra alkalmassá teszi. Feltételezésem szerint a gogoli maszk Dante *Isteni színjátéká*ban gyökerezik. Dante poétikájának zenei karakterisztikumát Oszip Mandelstam tárta fel revelatív erejű esszéjében.[336] A zenei metafora leírásában és eredetének fölgöngyölítésében, illetve Muszorgszkij e „Gogol-adaptációja” tárgyalásakor Mandelstam Dante-interpretációja lesz a vezérfonalunk.

Muszorgszkij számos irodalmi mű szövegére komponált operát – Flaubert *Salammbó*ja, Puskin *Borisz Godunov*ja, valamint Gogol nem egy műve alkotja ezt a repertoárt. A *Háztűznéző*t leszámítva ezek az operák vagy alig emlékeztetnek az eredeti pretextusra (például az *Esték a gyikanykai tanyán* című elbeszélésciklus alapján készült *Szorocsinci vásár*), vagy – a *Borisz Godunov* esetében – a dráma fő szervezőelve, a polifonikus dramaturgiai szerkezet „felolvad” a zenében, illetve a *zenei színpadon*. A *Szorocsinci vásár* című opera mellett Muszorgszkij ugyanezen ciklus egy másik darabjára zenekari fantáziát is komponált (*Вечер накануне Ивана Купала,* magyarul: *Szent-Iván éj*) a *Szent-Iván éj a kopár hegyen* címmel 1867-ben. A később az *Egy éj a kopár hegyen* címen is ismertté vált darabot Muszorgszkij „A parasztlegény álma” jelenetként beleillesztette a *Szorocsinci vásár*ba. Két elbeszélés ugyanabból a ciklusból ugyanabba az

[334] Eichenbaum B. M. [Эйхенбаум Б. М.] 1982. A hivatkozások a budapesti gyűjteményes kiadás lapszámait követik. Eichenbaum tanulmányát magyarul a következő kiadás alapján idézem, a szükséges változtatásokkal: Eichenbaum 1974.

[335] Jurij Tinyanov *Dosztojevszkij és Gogol (a paródia elméletéhez)* [Достоевский и Гоголь (к теории пародии)] című tanulmánya először a Viktor Sklovszkijt, Borisz Eichenbaumot, Oszip Briket és Jurij Tinyanovot tömörítő nyelvészeti és irodalmi társaság, az OPOJAZ (ОПОЯЗ: Общество изучения Поэтического Языка) gondozásában jelent meg Petrográdban 1921-ben. Тынянов 1977. Magyarul lásd Tinyanov 1981.

[336] Mandelstam O. E. [Мандельштам О. Э.] 1991. (*Разговор о Данте*). Magyarul lásd Mandelstam 1992.

operába – mi szólhatna ennél ékesebben Gogolnak Muszorgszkijra gyakorolt hatása mellett? Gogolnak Muszorgszkijra gyakorolt hatásáról Bojti János így ír:

> […] különösen a *Háztűznéző* valóban radikális zenei prózája jól mutatja […], hogy […] a beszéd intonációja határozza meg a zenei folyamatokat. Muszorgszkij […] kifejtette elképzelését: „Gogol szövegének sikere a színésztől függ, az ő helyes intonációjától. – Hát én rögzíteni akarom Gogolt és a színészt is, azaz úgy kívánok szólni a zene nyelvén, hogy másként ne lehessen, és úgy, ahogy a gogoli figurák akarnak beszélni.”[337]

Bojti rámutat, hogy miközben Muszorgszkijnak „az oldott énekbeszéd területén elért eredményei”[338] a *Borisz Godunov* első (1869-es) változatának integráns részeivé lettek,[339] a *Hovanscsiná*ban a zeneszerző már egy másfajta kompozíciós stratégiával dolgozik, amelyre inkább a dallamosság, a melodikusság dominanciája a jellemző. A *Hovanscsina* komponálása közben, 1876-ban Muszorgszkij így ír:

> A jelenlegi vágyam – pronosticot csinálni, s ez a pronostic: az *élettől vett,* nem klasszikus melódia. Az emberi beszéddel foglalkozva eljutottam a beszéd által létrehozott melódiához, eljutottam a melódiában testet öltő recitativóhoz […]. Én ezt értelmezett/igazolt melódiának nevezném. […] hirtelen, egészen váratlanul olyasmit fognak énekelni, ami teljesen eltér az (oly kedvelt) klasszikus melódiától, és azonnal mindenki számára érthető. Ha elérem, művészi vívmánynak tekintem, márpedig el kell érnem. […] Kezdemények egyébként vannak már a *Hovanscsiná*ban (Márfa keserve Doszifej előtt) és a *Szorocsinci*ban.[340]

[337] Bojti 2019, 167. A Muszorgszkij-idézet lelőhelye: *MLDE,* 144.
[338] Bojti 2019, 167.
[339] *Uo.*
[340] *MLDE,* 475. (Kiemelés Muszorgszkijtól.) Idézi Bojti, *i.m.,* 167.

Az alábbiakban azt fogom megmutatni, hogy Muszorgszkijnak „a naturalisztikus beszédutánzás szélső határáig elmenő kísérlete"[341] (emlékeztetőleg: ez a zeneszerző *Háztűznéző* című operája) eredményei a döntően másfajta zeneszerzői stratégia alapján komponált *Hovanscsiná*ban, ha csak egy jelenet erejéig is, de visszaköszönnek.

A fentebb említett *zenei színpad* természetesen nem „fizikailag" értendő, hanem a tudatban a zene által generált és berendezett imaginárius tér, amelyet a zenei mozgások rajzolnak ki és határolnak le – és ezek a mozgások gondoskodnak arról is, hogy ezt a teret, és ami ebben a térben történik, a befogadói tudat ké7pes legyen észlelni és megjeleníteni magának. Az operai dráma ezen a zenei színpadon megy végbe. Muszorgszkij zenei színpada ezen túlmenően attól unikális, hogy különleges kapcsolata van a *szó*val, a szó művészetével.

A zenei szinekdoché alapjául szolgáló szómaszk döntő szerepet játszik Gogol prózájának nyelvi építkezésében, jelesül a *Köpönyeg*ben. Gogol prózapoétikájának az Eichenbaum által szómaszknak nevezett eleme[342] a *Hovanscsina* nyitójelenetében tűnik fel újra. Mielőtt azonban rátérnék a „gogoli maszk"-ra, erre az eredetileg prózapoétikai fogalomra, hogy azután nyomon követhessük egy „zenei trópusba" való transzformációját, egy kitérőt kell tenni annak érdekében, hogy megragadhassuk a „zenei metaforának" nevezett trópuskategória irodalomelméleti és történeti beágyazottságát.

Oszip Mandelstam *Beszélgetés Dantéról* című tanulmányában így írja le a „vers keletkezését", pontosabban, a verset „működés közben":

> Ahogy a száj működik, mosoly mozgatja a verset, okosan és vidáman bíborlanak az ajkak, a nyelv bizalmasan tapad a szájpadláshoz. A vers belső képe elválaszthatatlan a rajongva beszélő szavaló arcán átsuhanó kifejezések megszámlálhatatlan változásától. A szó művészete eltorzítja arcunkat, szétrobbantja a nyugalmát, lerántja maszkját…[343]

[341] Bojti, *uo.*

[342] Кирай–Ковач (szerk.) 1982, 409–421.

[343] „Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу. Внутренний образ стиха неразлучим с бес-

Feltűnő, hogy Mandelstam Dantéról írt esszéjében milyen gyakori az utalás a zenére. Mandelstam az *Isteni színjáték*ot ugyanis zenei alkotásnak fogja föl. Ennek alátámasztására két példát idézek:

> A zene nem kívülről meghívott vendég, hanem aktív résztvevője a vitának; pontosabban: elősegíti az eszemecserét. […][344]
>
> Alighieri jóval J. S. Bach előtt, amikor még nem építettek nagy, monumentális orgonákat […], amikor a citera volt az emberi hangot kísérő fő hangszer, Alighieri a szó művészetén belül egy hatalmas orgonát épített, és az töltötte el örömmel, hogy megszólaltatta mindegyik regiszterét, bömböltette vagy turbékoltatta a sípokat.[345]

Valahányszor Mandelstam a *Divina Commedia* interpretációja során a zenéhez nyúl, mintha tévedhetetlenül „rátapintana” a költemény hajtóerejére, a művet mozgásban tartó energiára. Mandelstam felfogásában az *Isteni színjáték* poétikájában középponti helyet foglal el a zene és a zeneiség. Mandelstam szerint a dantei poétikát a formák szakadatlan egymásba alakulásának és fejlődésének folyamata határozza meg. Számos példán mutatja meg Mandelstam a

численной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя. Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску…” Mandelstam [Мандельштам] 1991, 365. Magyarul lásd Mandelstam 1992, 84.

[344] A Mandelstam Dante-esszéjéből választott fejtegetéseit eredetiben is idézem. „Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее — она способствует обмену мнений” Mandelstam [Мандельштам] 1991, 394. Magyarul lásd Mandelstam 1992, 112.

[345] „Задолго до Баха, и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы.” Mandelstam 1991, 373. Magyarul lásd Mandelstam, 1992, 92.

*Commediá*nak ezt az egyedülálló sajátosságát, mint például a Geryon-epizód (XVII. ének)[346] és a „hérakleitosi metafora (XXIV. ének)[347] (mindkettő a *Pokol*ban).

> Danténál nem egy, hanem rengeteg forma van. Ezek egymásból préselődnek ki […]. [A] forma – törköly, nem pedig burok. […] Így hát, bármennyire furcsa is, a forma kisajtolódik a koncepcióból, a tartalomból, amely mintegy körülburkolja. Ez a szabatos dantei gondolat. […] a költészetben minden formaképzés a formahangzások sorait, periódusait és ciklusait tételezi fel, pontosan ugyanúgy, mint egy-egy külön kimondott gondolati egység. A folyamatként, áramlatként felfogott dantei *Színjáték* tudományos leírása szükségképpen az átalakulásról szóló értekezés külsejét öltené, és a költői anyag sokrétű halmazállapotaiba igyekezne behatolni…[348]

Mandelstam az *Isteni színjáték*ot mintha valamiféle *fiziológiai* ihletésű megközelítéssel értelmezné; ez nála nemcsak Dantéra, de a költészetre egészében véve is vonatkozik. Ahogyan a szavaló ember arcán szavalás közben „átsuhan" „a megszámlálhatatlan kifejezés", éppen úgy „torzul el" a költői anyag, és a művészi formák azzal a céllal „sajtolódnak ki" a törkölyből, hogy ebben a véget nem érőnek érzett folyamatban bor keletkezzék… Mandelstam Dante-értelmezésében ez a folyamat a költemény szavalását kísérő fiziológiai eseménnyel kezdődik, és a „Bach-szerű" orgona-, illetve zenekari zenébe torkollik, ami az *Isteni színjáték* valóságosan észlelhető formája. Nem kerülheti el a figyel-

[346] Mandelstam 1991, 380–383. Magyarul lásd: Mandelstam 1992, 98–102.

[347] Mandelstam 1991, 386–387. Magyarul lásd: Mandelstam 1992, 104–105.

[348] „У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой […] форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается иы содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль. […] …всякое формообраыование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний […] Научное описание дантовской Комедии, взятое как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникать в множественные состояния поэтической материи." Mandelstam 1991, 375–376. Magyarul lásd Mandelstam 1992, 94–95.

münket továbbá az sem, hogy a Dante által bemutatott *Paradicsom* világának létmódja a *zene*. Dante *Paradicsom*a tehát nem létezhetik a zene nélkül.

Végül egy megjegyzés: bár soha nem fogjuk megtudni, hogy milyen lenne a *Holt lelkek* elégetett része, ha fönnmaradt volna, Gogol regénye ránk maradt részét egy modern *Isteni színjáték Infernó*jának szánta…

2

A „trópus”, amelyet „zenedrámai szinekdoché”-nak fogok itt nevezni, a *Hovanscsina* I. felvonásában több alkalommal is feltűnik (elsőnek mindjárt a nyitány után); itt most egyetlen előfordulására koncentrálunk: az írnok és a sztrelecek jelenetére az I. felvonás első képének 2. jelenetéből. Ez a zenei szinekdoché talán legkarakteresebb példája, „állatorvosi lova”. Még mielőtt rátérnénk a jelenet elemzésére, a gogoli prózapoétika egyik központi kategóriájáról kell néhány szót mondani. Gogol különös helye az irodalomtörténeti kánonban szoros összefüggésben áll a Borisz Eichenbaum által a *Hogyan készült Gogol köpönyege* című, eredeti látásmódjáért és invenciózus voltáért máig magasan jegyzett tanulmányban[349] elemzett stílusjegyekkel és poétikai eszközökkel. Gogol ezt az egyedülálló pozíciót nagyrészt „csavaros eszű” írásmódjával vívta ki. Gogol nem elégszik meg a „tiszta” komikummal. Nála a komikus elemek a legtöbb esetben különös módon valami egészen „komoly” (olykor végzetes) végeredménybe torkollnak. „Gogol különös módon látta a dolgokat”, ahogy Tinyanov fogalmaz, és nyilván ez a „különös”, mindenki másétól eltérő látásmódja tette képessé arra, hogy „megragadja a dolgok komikumát”, amit „úgy ér el, hogy egyforma hangsúllyal sorol fel egymás után olyan tárgyakat, amelyek nem illenek egymáshoz”.[350] Tinyanov a *maszkban* látja Gogol fő eszközét az emberi alakok megjelenítésére. Fennmaradt egy

[349] „Как сделана »Щинель« Гоголя” = Eichenbaum 1982.
[350] Tinyanov 1981, 44.

jellegzetes és sokatmondó történet, amit Dmitrij Obolenszkij herceg mesél el Gogol maszkteremtéséről és a maszk mozg[at]ásáról. E történet szerint Gogol egy panaszkönyvi bejegyzés alapján ott helyben rögtönzött formában eljátszotta a panasztevő alakját. Idézzük fel Eichenbaum jellemzését Gogol szövegének alapvető karakterisztikumáról:

> A gogoli szöveg alapja – az elbeszélés, hogy a szöveg élő beszédképekből és beszédemóciókból tevődik össze. Mi több: ennek az elbeszélésnek az a tendenciája, hogy nem egyszerűen elmesél, nem egyszerűen beszél, hanem mimika és artikuláció segítségével ábrázol – a szavakat és a mondatokat nem pusztán a logikai beszéd elve alapján választja ki és kapcsolja össze, hanem inkább a *kifejező beszéd elve* szerint, amelyben különleges szerep jut az *artikulációnak*, a *mimikának*, a *hanggesztusoknak* stb. Innen ered a *hangzásbeli szemantika* jelensége Gogol nyelvében: *a szó hangburka, hangtani jellemzése* Gogol beszédében a logikai vagy anyagi jelentéstől függetlenül, jelentéssel bír. Az *artikuláció és akusztikai hatása mint kifejező módszer*, előtérbe került.
>
> Gogol műveinek (folytatja Eichenbaum) igazi dinamikája, ezáltal pedig kompozíciója is az elbeszélés szerkezetében, a *nyelvi játékban* rejlik. Szereplői – megdermedt pózok. *Fölöttük pedig – mint rendező és igaz hős –* magának *a művésznek a mulató és játékos szelleme uralkodik*.[351]

Gogol (ebben talán a mi Karinthy Frigyesünkhöz hasonlít) a „torz e poétikájának” köszönheti az irodalmi kánonon belül elfoglalt különleges helyét. Eichenbaum így ír erről:

> Az abszurdumig fokozás vagy a logikaellenes szókapcsolat módszere gyakran előfordul Gogolnál, s emellett rendszerint szigorúan logikus mondatszerkezettel párosítva, és ezért az önkéntelenség benyomását kelti; például a Petrovicsra vonatkozó szavakban, aki „noha szeme kancsal és *egész arca ragyavert* volt – eléggé sikeresen foltozgatta a hivatalnokok és mások nadrágjait, frakkjait”. Itt a logikai abszurditást még a figyelmet elte-

[351] Eichenbaum 1974, 61. (Félkövér kiem. Eichenbaumtól, kurzív kiem. tőlem.)

relő részletek bősége is leplezi, és ezért komikus ereje fokozódik. A merőben etimológiai jellegű szójáték még egyszer előfordul: „…ha nem lenne olyan sok mindenféle baj, amelyekkel tele van szórva nemcsak a címzetes, hanem még a titkos, valóságos, udvari és mindenféle tanácsosok élete útja is; még azoké is, akik *senkinek sem adnak, de akik maguk sem fogadnak el senkitől sem tanácsot.*”[352]

Tinyanov így rajzolja meg a gogoli poétika fő vonását: „Gogol fő eszköze az emberek lefestésében a maszk.”[353] A „maszk” Muszorgszkijnál bukkan majd fel újra, akinek a szemében Gogol művészete maga volt az etalon, s ez a *zene* művésze számára minden bizonnyal különleges jelentőségű pretextust is jelentett:[354]

Gogollal nem először találkozom *(Háztűznéző),* s ezért az ő szeszélyes prózája már nem ijeszt annyira; de a *Háztűznéző* egy olyan muzsikus vagy helyesebben nem-muzsikus szolid gyakorlata, aki azon a közvetlen és valósághű *beszédmódon* kívánta tanulmányozni és megragadni *az emberi beszéd finom árnyalatait*, melyet a zseniális Gogol használ.[355]

„A dologi metafora válik szómaszkká” [356] folytatja Tinyanov,

a szómaszknak már nincsen szemantikai tartalma, a hangzáshoz kötődik, hangzásbeli, fonetikai metaforává lett.[357]

[352] Eichenbaum *i. m.*, 65.

[353] Tinyanov 1981, 45.

[354] Muszorgszkij két levelében is ír Gogol-rajongásáról: 1. egy Golenyiscsev-Kutuzovhoz írt levélben (1877. aug. 15.), és 2. egy Vlagyimir Sztaszovhoz írt levélben (1872. okt. 18.). *MLDE* 481–482, illetve 261. A „Gogol-hatás” Muszorgszkij operaszerzői *oeuvre*-je kontextusában nyilvánvalóan sokkal többet jelent, mint a zeneszerző merő – véletlen – választása.

[355] *MLDE* 481.

[356] Tinyanov *i. m.*, 45.

[357] Uo. Tinyanov e példája a nyelvi paródiát megvalósító szómaszk-metafora szempontjából helytálló. Kovács Árpád *A köpönyeg* hőse névadásának a „szómaszknál” mélyebb rétegeit is feltárta. Lásd Kovács 1999.

Látható, hogy a tinyanovi elképzelés szerint e *maszkokat* mindig valamely *metafora* hozza működésbe. Ha Muszorgszkij *Hovanscsiná*jában az első felvonás elején debütáló Podjacsij, az „írnok” mellé „olvassuk” a talán legismertebb gogoli maszkot, Akakij Akakijevicsét, sokatmondó rokonságra találhatunk a két csinovnyik figurája között. Hangsúlyozottan *nem* jellemük, sorsuk vagy más személyes sajátosságuk folytán, hanem szigorúan a felépítésük, illetőleg a megjelenésük *poiésise* (megformáltsága, *megcsináltsága*) tekintetében mutatnak e figurák feltűnő rokonságot egymással.

> Gogol „jellemei”, „típusai” mind maszkok, hiszen egyszer s mindenkorra meghatározottak, bennük semmiféle „törés” vagy „fejlődés” nem tapasztalható[358]

– vagyis változatlanok, hangsúlyozza Tinyanov. Eichenbaum pedig, figyeljük meg, miközben Gogol szövegképzését tárgyalja, egyidejűleg teljes körű analízisét nyújtja a *Hovanscsina* írnoka alakját létrehozó zenepoétikai eszköztárnak – egy eredetileg az *irodalmi mű* leírására kidolgozott megközelítés alkalmassá válik egy ugyanabba a kulturális kontextusba tartozó *zenei alkotás* „poétikájának” a megragadására. E szoros kapcsolat mélyreható vizsgálata közelebb vihet bennünket egy mélyebb réteg jobb, pontosabb megértéséhez Muszorgszkij zenéjében: miként válik el a zene a *szótól;* hogyan kel életre a *zenei forma*.

Gogol *A köpönyeg*ben így írja le Akakij Akakijevics külsejét:

> Tehát egy ügyosztályon szolgált egy hivatalnok. Nem mondhatnánk, hogy nagyon kiváló hivatalnok: alacsony, kissé ragyás, kissé rőt, sőt kissé vaksi is volt, homloka fölött tar sáv, mindkét orcája barázdás, arcának színe pedig olyan, amelyet „aranyeresnek” neveznek.

[358] Tinyanov 1981, 47.

Eichenbaum *A köpönyeg*ről írt tanulmányában a fenti leírást így kommentálja:

> …ez a mondat nem annyira a főszereplő külsejének leírása, mint inkább *mimikai-artikulációs* ábrázolása: a szavak nem a jellemző vonások megjelölésének elve, hanem a *hangzásbeli szemantika* elve alapján vannak összeválogatva és bizonyos rendbe rakva. […] Az egész mondat befejezett egésznek látszik – a hanggesztusok valamiféle rendszerének, ennek megvalósulása végett kerültek össze így a szavak. Ezért e szavak mint logikai egységek, mint fogalomjelek szinte nem érzékelhetők – *a hangbeszéd elve alapján* rendeződnek el és csoportosulnak újra. Ez a gogoli nyelv egyik nagyszerű effektusa. Egyes mondatai valóságos „hangfeliratként” hatnak – annyira előtérbe nyomul *az artikuláció és az akusztika*.[359]

Eichenbaum végül így vonja meg a „hangzásbeli szemantika” mérlegét:

> Az egyéni hang, a gogoli elbeszélésmód valamennyi fogásával, határozottan behatol a kisregénybe, és *a groteszk fintor vagy grimasz* jellegét ölti. […] *Ezután* [ti. az Akakij Akakijevics név keletkezéstörténete után – M. M.] *következik a „gúnyolódás” áradata* – s így folytatódik az elbeszélés egészen [addig] a mondatig […], *amikor a komikus elbeszélésmódot hirtelen szentimentális-melodrámai kitérés* szakítja meg […]. Ezzel a megoldással […] *A köpönyeg* egyszerű *anekdotából groteszkké* emelkedett.[360]

A *Hovanscsina* I. felvonásának elején Kuzka, két másik sztrelec társaságában gúnyos megjegyzésekkel illeti a közeledő Podjacsijt, az írnokot. A vokális szólamokban a sztrelecek egymás közötti replikáiban először az „írnok”-ról, majd lúdról, illetőleg a lúdtollhoz kapcsolódó képzetekről („lúdtollrágó”, „karcol”) hallunk. A zenekari szólamok eközben a lúdtoll sercegését és a lúd gágogását festik. A tollát hegyezve jön az írnok:

[359] Eichenbaum 1974, 67.
[360] Eichenbaum *i. m.*, 72.



3. kép

Kotta. Az írnok és a sztrelecek jelenete a Hovanscsinából
(I. felvonás, 2. jelenet).

A jelenet szövege magyar nyelven:

1. és 2. SZTRELEC
(Bejön az írnok *a tollát hegyezve)* No, nézd csak, itt az írnok jő.
1. SZTRELEC
Tollat hegyez.
KUZKA
Még tintát kortyol, istenem!
2. SZTRELEC
És sipít mindjárt. *(Mindhárman odalépnek az írnokhoz.)*
1. és 2. SZTRELEC
Tintanyaló őkegyelmessége… *(meghajolnak)*
KUZKA
Majd rákerülsz e listára te is.
KUZKA, 1. és 2. SZTRELEC
Ha, ha, ha, ha… *(A Kreml felé távoznak. Az írnok beül a bódéjába.)*
ÍRNOK
Szodoma és Gomorra! Lám, rossz idők… járnak most!… *(kezét dörzsöli)* De lássuk, miből élünk… No! *(bejön Saklovitij)*[361]

E rövid jelenetben négy emberről kapunk futólagos információt, és máris előttünk ezeknek az embereknek az alakja. Zenei metaforával állunk szemben, több szinekdochéból álló metaforával: az írnok he-

[361] Bojti János fordítása. Bojti 2019, 297.
„1-й стрелец и 2-й стрелец. […] Гляди-кось: сам строчило прёт. [*Входит Подъячий, очинивая перо.*] 1-й стрелец. Гуся точит.
Кузька. Чернилище-то, господи! 2-й стрелец. Вот заскрыпит-то!
1-й стрелец. *(подходит к Подъячему)* Вашему приказному степенству… Ха, ха, ха…
Кузька. Скорей на этот столбик угодить. Ха, ха, ха, ха… *(Все трое хохочут.)*[*Уходят к Кремлю.*]
Подъячий. *(Садится в будку)*. Содома и Гомора! Вот времечко!… Тяжкое!… А все ж прибыток справим… Да!”
Orlova–Pekelisz 1972 (Модест Петрович Мусоргский. *Литературное Наследие. Литературные произведения*), 125.

gyezi a tollát, miközben úgy lépked, mint egy valódi lúd – a végeredmény pedig egy maszk, amin keresztül bepillantást nyerhetünk a figurába. A sztrelecek az egy „ott jön a firkász” megállapítástól eltekintve – ami voltaképpen nem is tartozik szorosan ebbe a zenei metaforába, azaz nem zavarja meg e mikrojelenet implicitását (ami itt a szellemesség, a humor megjelenése, s a jelenet által kiváltott esztétikai élmény forrása is egyben) – a sztrelecek tehát expressis verbis nem beszélnek írnokról, ők csak ludat, tintatartót emlegetnek.

Az, hogy az írnok hegyezi a lúdtollat (amivel ti. írni szokott, s ami ezért oly szorosan hozzátartozik a lényéhez), és olyanforma a járása, mint a lúdé, természetesen nem vizuálisan jelenik meg előttünk. Az írnok mozdulatai, gesztusai, egész külső megjelenése (sőt ezen keresztül némiképpen a bensejébe is betekintést nyerünk) az esztétikai érzékelés számára kézzelfogható, de nem csak és nem elsősorban nyelvileg észlelhető. Itt egy zenei asszociációs folyamat megy végbe, aminek a végén pontosan kirajzolódik előttünk a „firkász” alakja, sőt testtartása és ábrázata is. Ez az asszociációs folyamat kizárólag a zenei közegben: az instrumentális szólamokban zajlik le. (Emlékezzünk Eichenbaumnál Gogol „szonikus beszédére”.)

A sztrelecek által odavetett „lúdképzettársítások” – amelyek éppúgy szerves tartozékai ennek a kis képnek, s ugyanúgy részei annak az asszociációs folyamatnak, amelyet fentebb zenei metaforának neveztünk – önmagukban, a zene nélkül messze nem nyújtanák a befogadónak azt a plaszticitást, ami a *zene által* áll elő és a zenében nyer kézzelfogható – zeneileg kitapintható – formát. A jelenet plaszticitását a szonikus elem teremti meg – a sztreleceknek a közeledő írnokot jelző „gágogó” hangra tett megjegyzései, illetve a sztrelecek gúnyolódása az írnokon. A „gágogó hanghatás” szolgáltatja a vázat a zenei szinekdoché számára, lévén ez az az elem, amelyik erőteljesen otthagyja a nyomát a zenei színpadon, ilyen módon esztétikailag releváns (érzékelhető és megfelelően dekódolható) információval látva el a befogadót. Még valami van jelen, ami ezt a pillanatfelvételt mintegy keretként magában foglalja – az írnok szellemes, zenei és dramaturgiai leleményről tanúskodó megjelenítése. Az írnok „olyan, mint egy lúd”, mert úgy lépked, mint a liba, lúdtollat farag, stb., de a zeneszerző ezt

nem mondatja ki egyenesen a sztrelecekkel; épp csak hogy elhint egy csipetnyi „lúdságot” a zenében, jól vigyázva, nehogy túlzottan nyilvánvaló legyen a hasonlóság (azonosság?), különben elveszne a jelenet sava-borsa. Ennek a pillanatfelvételnek az adja az esztétikai értékét, hogy a benne levő point, a „lúd-jelleg” csak érezhető, azaz közvetve érzékelhető formában jelenik csak meg.

Különös hasonlóság tapintható ki *A köpönyeg* és a *Hovanscsina* csinovnyikjainak a költői, illetve zenei mű világába való bevezetése között: szinte pontról pontra kimutatható az egyezés. A Podjacsij debütálása ugyanis nem pusztán az alak bemutatásának „maszkszerűségében” követi a gogoli technikát, hanem ezenfelül még a két figura első lépései a szüzsé szövetében is egy és ugyanazon művészi eszköztárra vallanak: az *ezután* (az írnok belépése után) *következő „gúnyolódás” áradata* (ti. a sztrelecek részéről), és (a sztrelecek távozását követően) a *szentimentális-melodrámai kitérés* nyomán beálló fordulat, aminek a révén az írnok debütálásának a jelenete egészében véve *groteszkké emelkedik* – mindez egyértelműen gogoli hatásra vall. Az Eichenbaum és Tinyanov által feltárt gogoli szövegképzési módszer sajátos természete folytán („mimikai-artikulációs ábrázolás”, „hangbeszéd elve”, „artikuláció és akusztika”, „élő beszédképek, beszédemóciók”, „hanggesztusok”, „hangzásbeli szemantika”, „a szó hangburka” stb. stb.) válhatott egy *zeneszerző* eszköztárának jóllehet az egyik és a kész operát tekintve nem is a legdöntőbb, de a művészi fejlődés kronológiáján belül alighanem az első számú elemévé.

Obolenszkij herceg fentebb említett anekdotája Gogol rendkívüli megjelenítőképességéről Eichenbaumnál közvetlenül „a gogoli szöveg alapjáról” szóló fejtegetések után következik, amelyek, mint láttuk, egy az egyben illenek Muszorgszkijnak az írnok megjelenítésére használt zenei eszköztárára – noha szerzőjük az irodalom- és nem a zenetudomány terminológiáját használja. Obolenszkij elbeszélése valójában a Pygmalion-mítosz egy késő újkori historizálódása, történetivé válása, amelyben a művész (Gogol) megalkotja az „élő műalkotás” *contradictio in adiect*óját – pontosan úgy, ahogyan a művész (Muszorgszkij) a *Hovanscsina* első felvonásának az elején létrehozza a Podjacsij figuráját, aki a létrehozott és színpadra állított maszkból kilépve azonnal

életre kel. A Tinyanov és Eichenbaum Gogol-kutatásaiban alkalmazott irodalomtudományi terminológia felhasználásával most már megalapozottnak látszik Muszorgszkij zenepoétikai eszköztára egyik elemeként bevezetni a *zenei metaforák* közé sorolható *zenei szinekdokhé* fogalmát mint „zenei trópust” (stilisztikai alakzatot), és az ennek eredményeként konstituálódó *zenei maszkot.* Tropológiailag a Muszorgszkij által az Írnok és a sztrelecek jelenetében használt rétorikai alakzat *zenei szinekdoché.* A „zenei metaforák” családjába tartozik, és létrehozza a *zenei maszkot,* ami a zenei vagy operai retorézis működtetéséért felel az adott jelenetben. A zenei szinekdochénak alighanem ez a legjellegzetesebb és legszembetűnőbb előfordulása a *Hovanscsiná*ban.

Ami tehát a szó szintjén a műfaji fejlődés eredményeként manifesztálódik, Muszorgszkijnál a zenei nyelvben jelenik meg újra. Ennek példája az imént bemutatott zenedrámai szinekdoché, illeve az ennek nyomán képződő *zenei maszk,* ami a gogoli komikum hatóerejét biztosító strukturális összetevővel analóg:

> („S ez a társnő nem volt más, mint a vastagon vattázott, erős bélésű, viseletlen köpeny.”[362]
>
> A komikum […] a két kép, az élő és a dologi össze nem illéséből fakad[363]),

és annak kiteljesedése mint zenei szó-nyelv, zenei rétorika a *Hovanscsiná*ban. Figyelemre méltó az a művészi tény, hogy Muszorgszkij a *Hovanscsina* egész grandiózus tablóján (az ugyanabban a jelenetben feltűnő sztreleceket leszámítva) csak a hitvány, kisszerű írnok figurájára alkalmazza ezt a zenei trópust. Akárcsak Gogolnál, az a művészi fogás, ami Muszorgszkijnál a Podjacsijt azzá teszi, ami, *de genere* a kisszerűség megragadására és érzékeltetésére termett; másrészt pedig mint esztétikai hatást kiváltó mechanizmus *időben* is csak

[362] Tinyanov 1981, 44. Tinyanov itt Gogol *Nyevszkij Proszpekt* című elbeszéléséből idéz.

[363] Uo.

kis méretekben képes hatékonyan funkcionálni. A zenedrámai szinekdochén alapuló zenei maszk által keltett hatás csak rövid távon és kis hatókörben érvényesülhet esztétikailag értékelhető módon, és ez a kis hatókör nyilvánvalóan nem elégséges egy nagyszabású zenedráma egésze számára. A zenei maszk zeugmára visszavezethető karakterének is szerepe lehet abban, hogy képtelen megfelelni a „nagyszabású műalkotás" támasztotta követelménynek: a zeugma ugyanis abszurd módon kapcsol egybe össze nem tartozó fogalmakat és cselekvéseket. Más rétorikai alakzatok, mint például a hiperbaton, képesek lehetnek akár egy nagyobb szemantikai egység hordozására.[364] Talán ezzel magyarázható, hogy Muszorgszkij *Háztűznéző* című operája, amiből csak az első felvonás készült el zenedramaturgiai értelemben zsákutcának bizonyult.

Jellemző módon a kései Muszorgszkij művészetében az itt „zenei szinekdoché" néven nevezett alakzat kizárólag az ebben az eredendően komikus és groteszk szituációban, illetve figurában jelenik meg, hiszen parodisztikus jellegénél fogva a kisszerűség megjelenítésénél van helye. Ez a zeugmatikus korreláción alapuló feszültség szilánkokra töri a mindennapi normalitást, ugyanakkor – egyelőre, az adott zenedrámai helyzetben – nem teremt helyébe egy másfajta, nagyobb szabású alakzatot, ami újrarendezné a figura, a szituáció vagy a szüzsé vonalait, a lerombolt régi helyett új perspektívával bővítve, gazdagítva a szüzsét.

Muszorgszkijnál a *Háztűznéző*ben alkalmazott fogás, ami a *Hovanscsina* elemzett jelenetében a zenei metafora (zenedramaturgiai szinekdoché) alakzatában jelenik meg újra, ebben az operában nem mutatkozik többet, másfajta kompozíciós eljárások veszik át a helyét.[365]

[364] Mint például Puskin tragédiája, a *Borisz Godunov,* ami egyetlen hatalmas hiperbatonnak tekinthető. Lásd „Hyperbaton és irónia. A tanítványtól a trónkövetelőig": Mezősi 2006 (*Zene, szó, dráma…*), 63–75.

[365] A *Hovanscsina* zenei struktúrájáról és dallamépítkezéséről lásd Bojti 2019, 189–265.

ÁLLAMFÉRFIAK CSALÁDI KÖRBEN

Muszorgszkij-hősök az összeomlás előtt

> Mivelhogy kínos és kellemetlen dolog a bűnös cár fogcsikorgatását látni és hallgatni, ezért a fentiek után betódul a dadák egy kisebbfajta tömege, bömbölnek és jajveszékelnek érthetetlenül, amiért aztán a cár kizavarja őket, s a fiát küldi, hogy tudja meg, „miért vonítanak ott az asszonyok"…
>
> Muszorgszkij levele V. Staszovnak[366]

Az ismertségüket elsősorban Muszorgszkijnak köszönhető államférfiak leghíresebbjei kétségkívül Borisz Godunov régens, majd cár, illetőleg Ivan Hovanszkij, a sztrelecek vezére, Moszkva egykori teljhatalmú ura. Mindkét államférfi Muszorgszkijtól egy-egy operát kapott: a *Borisz Godunov*ot és a *Hovanscsiná*t. Mindkét operában van egy „szobajelenet", amelyben a főhőst „otthonában" , „családi körben" látjuk. (Hovanszkij senior esetében ugyanolyan joggal beszélhetünk „családról", mint Godunovnál, hiszen Hovanszkij egy patriarkális szociális berendezkedésben a hierarchia csúcsa. A sztrelecek és a háznép számára ő az „apácskánk" *(batyka);* még a fia, Andrej Hovanszkij is, jóllehet „herceg" (*„knyaz Andrej"*), csupán *primus inter pares* a „gyermekeim"-ként (*gyetki*) megszólított sztrelecek között.)

A családi körben, „otthon" játszódó jelenetek révén az opera főhősét közvetlen közelről – mondhatjuk így: „magánemberként" – ismerhetjük meg. Mire való az „otthonukban" látnunk ezeket a nagyformátumú hősöket? Kézenfekvő magyarázatként adódik, hogy így

[366] 1871. aug. 10-én. Lásd *MLDE,* 215.

a családja körében megjelenő cár a második felvonásban gyengéd apaként, valamint esendő emberként mutatkozik meg, és ennek köszönhetően annál megrendítőbb lesz a bukása; továbbá ez a figura dimenzióit kitágítja – és hasonlók. Mindez alighanem igaz is lehet, ám magyarázatnak kevés, nem kielégítő, mivel ezek az általános megállapítások önmagukban nem vezethetők le a muszorgszkiji zenedramaturgia ökonomikus szerkesztésen alapuló elveiből, amelyek mindig érvényesek, bárhova is metszünk bele a *Borisz Godunov* vagy a *Hovanscsina* zenei-drámai testébe.[367] A felsorolt általános magyarázaton túl kell lennie organikus, kizárólag a (zene)dráma logikájából fakadó ok(ok)nak is. Feltételezésem szerint a főhős otthonában való szerepeltetésének – mind a *Borisz Godunov*ban, mind a *Hovanscsiná*ban, e két, úgynevezett történelmi zenedrámában – alapvetően *operadramaturgiai* okai vannak, más szóval a szobajelenetekre az opera „megfelelő működéséhez" van szükség. Ebben a fejezetben ennek az állításnak a bizonyítását tűztem ki célul.

A *Borisz Godunov* „palotajelenetében" a gyerekek jelenlétét különös módon értékeli fel az opera alapszüzséje: a meggyilkolt cárevics helyébe lépő Godunovot e meggyilkolt cárevics „feltámadott változata" hívja ki (Godunov számára) láthatatlanul, de mégis félelmetesen jelenlévőként. E „láthatatlan, de mégis félelmetes" jelenlévőség kulcsmozzanata ebben a jelenetben áll össze. A cár szerepeltetése gyermekei körében távolról sem merő színpadi fogás, hanem egy mérnöki pontossággal szerkesztett zenedramaturgia jól kitapintható formája, jelensége. Innentől Muszorgszkij valósággal tobzódik az „operapoézisben", elemében van: csak úgy „hajigálja" egymás után a jeleneteket a felvonáson belül, amíg el nem jutunk az ún. „őrülési jelenetig". Ellentmondásnak tűnhetik egyazon kontextusban említeni a drámai szerkesztés pontosságát és a „jelenetek egymásra hajigálását", ám ha az orosz történelmi tragédia Puskin és Muszorgszkij képviselte műfaja

[367] Lásd Mezősi 2006, 147–222; Bojti 1981; Brown 2002, 117–139, 253–287; Emerson–Oldani 1994, 225–276; Fodor 1996; Фрид 1974; Papp 1995; Шириняя 1981. A *Hovanscsina* operadramaturgiájáról, ami Muszorgszkij addigi zenedrámai építkezéséhez képest is „új partok felé" tart, lásd Bojti 2019, 266–291.

műfajpoétikai szempontból legfontosabb pretextusára, a shakespeare-i nagytragédiákra gondolunk, könnyebb dolgunk lesz e két szempont összeegyeztetésével. Az általam említett jelenethalmozás nem mond ellent a Muszorgszkijra jellemző drámaszerkesztési ökonómia elvének, de ez a kérdés túlságosan szerteágazó és összetett ahhoz, hogy itt akár vázlatosan is be lehessen mutatni (sok egyéb között itt a *Borisz Godunov* recepciótörténetére is ki kellene térni[368]), és a fejezet kereteit túlságosan szétfeszítené a Muszorgszkij-opera (és a puskini „romantikus tragédia", a *Borisz Godunov*) shakespeare-i vonatkozásainak számbavétele. Muszorgszkij és Shakespeare kapcsolatát Taruskin,[369] Puskin *Borisz Godunov*jának shakespeare-i vonatkozásait Gifford, Emerson, Shaw és Mezősi tárgyalják.[370]

Az őrülési jelenetet „órajelenetnek" is szokták nevezni (a hagyomány szerint Borisz Godunov uralkodása idején szereltek fel először órákat a Kremlben[371]). Meg kell jegyezni azonban, hogy ez így pontatlan, mivel a *Borisz Godunov* második felvonásában – a Muszorgszkij által autorizált változatban – *két órajelenet* van: az első a felvonás elején, amikor a cárevics vigasztalni próbálja halott vőlegényét sirató nővérét; a másik pedig a felvonás vége előtt, Sujszkij távozása után – ez az „őrülési jelenet". Az óra ütései a meggyilkolt cárevics árnyképével viaskodó, a lelki egyensúlyát vesztett Borisz számára félelmetessé válnak, ezenfelül a harang ütésével, zúgásával asszociálja őket, mely asszociáció jelentősége majd a haldoklási jelenetben tárul fel igazán (a negyedik felvonás második képében). A felvonás folyamán a cárt családja körében, „otthonában" látjuk – mindez egy kedves, jótékony cselvetés a zeneszerző részéről. Kedves, sőt jótékony a *csalás,* mivel nekünk, a közönségnek szól, a mi érdekünkben követi el a szerző. Borisz cár nem azért kerül ebben a felvonásban a gyerekei körébe, mert

[368] Taruskin 1992. Emerson–Oldani 1994, 67–90 és 91–123; MLDE, 321–390.

[369] Taruskin 1983.

[370] Gifford 1947; Emerson 1986, 110–119, 176–177 és passim; Shaw 1994, 24. és 191–219; Mezősi 2004.

[371] Muszorgszkij kútfője, Karamzin írja történeti művében: „Borisz Godunov uralkodása idején különleges órákat szereltek fel a Kremlben, amelyekből minden óraütésnél előlépett egy figura." Карамзин 1993.

igazán jól mutat egy nagyragadozó, amikor kisgyerekek simogatják. Egészen másról van itt szó. A gyermekek itt – zeneileg – éles kontrasztot alkotnak a „felnőttekkel".

A második felvonás három részre tagolódik: 1. a gyerekek és az apuka jelennek meg, békés családi idillben, majd 2. – ez lesz a jelenet középponti része – az államférfi-apuka jelenete fiával, majd a nagyária („Borisz monológja"), végül 3. az államférfi jelenete Sujszkijjal. A családi körben való megmártózás igazi célja az, hogy a zeneszerző a zenei drámát el tudja vezetni az opera középponti problémájáig: mi történt valójában a cáreviccsel (Rettenetes Iván fiával, Dimitrijjel), meghalt-e, vagy – ellenkezőleg – él? Ki az a titokzatos trónkövetelő, akinek a felbukkanásáról Pimen és Grigorij jelenetéből tudunk, s aki a második felvonást megelőző jelenetben (a „kocsmajelenetben") útnak indult, hogy kihívja maga ellen Borisz Godunovot? A második felvonásban a „legfőbb érintett", maga a cár is megismeri – hacsak közvetetten is – kihívóját. Nem különös, hogy ő, akinek a megdöntésére jött létre a „самозванец-projekt" (a trónkövetelő vállalkozása, Arany János kifejezésével – a *Hamlet*ből – a „nagy merény"), csak az opera közepén értesül a trónkövetelő, a „félelmetes ellenfél" létezéséről és kilétéről? (Nota bene: van itt egy „hiba": az előző jelenetben – a kocsmajelenetben – a határőrség cári parancsra körözi Griska Otrepjevet, és Borisz mégis csak a következő jelenetben, Sujszkijtól *értesül* a trónkövetelő felbukkanásáról. Igazi, tőről metszett shakespeare-i „hibával" állunk szemben. Lásd Füst 1967, 399–401.)

Egészen bizonyosnak látszik, hogy Muszorgszkij kezében a palotajelenet egy olyan művészi eszközként működik, amelynek az a célja, hogy az opera fő tematikáját és problémáját, a trónbitorlás trónbitorlás általi megszüntetését szembesítse a – trónbitorlással hatalomra került – uralkodóval. (Vagyis: a trónkövetelőt a trónbitorlóval.) A gyermeki ártatlanság (Fjodor cárevics és Kszenyija, a nővére) zenedramaturgiai szólamai csak kiemelik, kidomborítják a gyermekgyilkosságnak a palotajelenetben különös módon lebegtetett tényét. A Csudov-kolostorban játszódó jelenettől eltérően, melynek a végén a Grigorijból később Griskává, majd trónkövetelővé „átnevezendő" kalandorhősünk erkölcsi ítéletet és az ebből fakadó büntetés, „igazságszolgáltatás"

szükségességét fogalmazza meg, a palotajelenetben a morális ítéletnél jóval súlyosabb az, ami a cárt „büntetésként" éri: a személyisége kezd felőrlődni (elkezd megőrülni), amivel ő a folyamat során mindvégig tisztában van, és ami így a számára a „büntetést" – vagy nevezhetjük inkább „bukásnak" – egyre nehezebbé, gyötrelmesebbé, elviselhetetlenné teszi…

Most elkanyarodunk egy kicsit. Mit kezd Muszorgszkij a megváltás művészi toposzával? – ha más nem, a puskini örökség mindenképp megköveteli, hogy *valamit* kezdjen ezzel. Puskin *Borisz Godunov*jában egy fragmentált állapotban hagyott[372] megváltástörténetet követhetünk nyomon: a bűnbeesés -> megváltás -> bűnbeesés körforgás exponálódik mint a szüzsé fejlődésének iránya a darabban. A szüzsé nagy kérdése a megváltás lehetősége a bűnbeesés után. Muszorgszkijnak a puskini pretextust tematikusan követő, azzal dialógusba lépő operájában a szüzséfejlődés ugyancsak az „üdvtörténeti beágyazottság" felől ragadható meg. A részint e művészi dialógus eredményeként, részint a zeneszerző egyéb tapasztalatain (személyes élményein és más irodalmi-zenei pretextusokon) átszűrt és kikristályosodó operaszerzői koncepciót „a személyiség széthullása poézisének" nevezhetnénk, mint a „Borisz-szüzsé" felszámolására tett *művészi kísérletet.* Ami egészen különös és az orosz paradigmán belül alighanem egyedülálló, hogy Muszorgszkij a keresztény üdvtörténetet úgy poetizálja, oly módon használja fel, hogy abból egy mélyen és alapjában szkeptikus művészi világkép felépítéséhez teremt kötőanyagot.

Mi történik az operában Borisszal? Mit „kap" ő, a darab címszereplője „cserébe" a személyisége széteséséért? És mit kap a darab a címszereplő lelki-mentális összeomlásáért? A drámai hős a megváltását kapja cserébe a személyiségéért, a címét viselő opera pedig ennek a megváltásnak köszönhetően jön létre mint zenedrámai szüzsé.

Borisz cár személyiségének már belépő monológjában (a Koronázási jelenetben) érzékelhető megbillenése, jól érzékelhető „imbolygása"

[372] Shaw 1994, 19–24. („A. Puškin's »Completed« Works, and the »Completed Fragment«; Punctuation and »Completeness«") és 22–23. („The poetic »fragment«; the »completed fragment.«"); Mezősi 2007, 371.

után a hős mindegyik jelenetében fokról fokra halad a dezintegráció, a teljes szétesés felé. Azonban éppen a címszereplő szétesésével párhuzamosan áll össze a mű zenedrámai szüzséje – a tét Muszorgszkijnál tehát már nem az vagy nem csak az, ami Puskinnál volt, hogy a cárból szerzetessé válással párhuzamosan egy másik szüzsévonal is kiépüljön (Griska Otrepjevből, a novíciusból cár lesz). Pedig Muszorgszkij látszólag ugyanazt teszi, mint Puskin: a darabot ő is a *csendre* hegyezi ki: dramaturgiai értelemben az Ál-Dimitrij bevonulása után, illetve ahhoz viszonyítva a „szent félkegyelmű" (Jurogyivij) éneke pusztán egy „csöndes megjegyzés", de ennek a dalnak a szerkezetében is valamiképpen a csönd bujkál, s a lezárása pedig éppoly döbbenetes, mint Puskinnál az egyébként teljesen más cselekményű zárójelenet.

Muszorgszkij *Borisz Godunov*jában a hős lebontásával párhuzamosan fut fel az ellenkező irányban haladó szál: a Trónkövetelő gyors karrierje. Figyelemre méltó, hogy a Félkegyelműnek mindkét szereplőt illetően van mondanivalója – az egyiknek sötét múltját emlegeti föl, a másikkal kapcsolatban pedig a sötét jövőre figyelmeztet. E két kommentár együttesen mintegy „agyonnyomja" a Grigorij-szál relevanciáját – innentől Griska Otrepjev figurája visszamenőleg is elveszíti érdekességét.

Borisz halála tehát zöld utat ad – minek is? A „világi bírájának" felcsapott egykori szerzetes trónfoglalásának? „No és? – mondja a szent félkegyelmű – akkor mi van?" [ti. ha ez a „világi bíró" végrehajtotta az ítéletet]. Akkor „sötétség", „szenvedés" „van" – „vágja rá" (a szent félkegyelmű). Borisz halála a *Borisz Godunov* operával konstituálódó történelemszemlélet *megcsinálásának*, poiésziszének ad zöld utat, amiből nincs más kiút, mint a *Hovanscsina* még keserűbb, még vigasztalanabb világszemlélete.

A *Borisz Godunov*hoz hasonlóan a *Hovanscsina* is egy „nagy projekt" zenedrámája, egészen pontosan két projekt ütköztetése: a „trónbitorlásra" készülő Hovanszkijok és a Hovanszkij által „rettenetesként" aposztrofált Péter cár nagy összeütközése, a kerettörténet pedig a Saklovitij által mozgásba hozott „ellen-trónkövetelés", a Hovanszkijok likvidálása. („Hovanscsinának" – a feljelentő Saklovitij beszámolója szerint – maga Nagy Péter cár nevezte az „ügyet", amikor elrendelte

a kivizsgálását.) Hasonlóképpen ahhoz, ahogy Borisz Godunov nem találkozik kihívójával, Hovanszkij sem találkozik a színen Péterrel, sőt Péter cár egyáltalán nem jelenik meg az operában, csupán zenei és verbális utalások alakjában (Doszifej, az óhitűek feje emlegeti az „Antikrisztust", azaz Pétert). Ezenkívül a darab háttéreseménye, a pravoszláv egyházban Nagy Péter idején bekövetkező egyházszakadás (a „раскол") végig ott lebeg a háttérben.

A *Hovanscsina* negyedik felvonásán belül egy teljes „kép", kevés híján húszpercnyi idő jut a *Borisz Godunov* palotajelenetéhez hasonló funkciót betöltő „szobajelenetre" (Iván Hovanszkij a palotájában). Gyerekek helyett itt bájos fiatal leányokat találunk, akik odaadóan, de azért tisztes távolságból szórakoztatják a nagy Hovanszkij herceget. A kép szerkezeti tagolásáról a különféle híreket hozó idegenek váratlan megjelenése gondoskodik; ezek az idegenek képezik az egyes jeleneteket lehatároló „cezúrákat" (miként a *Borisz*ban is először maga a cár, majd az ajtónálló, végül Sujszkij herceg megjelenése). A kép három jól elkülöníthető jelenetre tagolódik, amelyek a herceget szórakoztató (magasztaló) zenei műfajok jellegében térnek el egymástól: az első hívatlan vendég érkezéséig az ún. „belső szobalányok" („szennije gyevuski") által kórusban énekelt népdalokra az érzékiség felfűtése jellemző, majd miután Hovanszkij elzavarja az őt fenyegető veszélyre figyelmeztető idegen szolgát, perzsa rabnőit hívatja, hogy táncoljanak neki.

A Hovanszkijnak éneklő lányok az egészséges, friss, fiatal erőt és érzékiséget jelenítik meg. A szobalányok dalai színgazdag, festői képet teremtenek. Festői, de statikus együttesük zenei-drámai ellenpontként áll szemben a dinamikus Hovanszkij szögletes és patriarkálisan-otrombán gigászi, ám valahogy mégis lenyűgöző jelenségével, akinek „zenei névjegye" mindegyik megnyilvánulásában folyamatosan jelen van. A szobalányok egészséges, életteli érzékisége nincs távol a perzsa nők táncának kissé fülledt, „keleties" karakterű erotikumától, különösen a második daluk esetében, amelynek vérbő és tüzes frissessége mintha „utat csinálna" a perzsa táncnak, ami így a folytatása, sőt fokozása lesz a két szobalány-dalnak. A zenei feszültség fokozódásával párhuzamosan a cselekmény dinamikája is fölerősödik: az első-

nek énekelt dal lassú tempójával elégedetlen Hovanszkij félbeszakítja a lányok énekét, majd az idegen szolga, végül Saklovitij betoppanása hoz létre cezúrát. Mindez egyre fokozza a feszültséget, egészen a hős nyílt színen történő hirtelen meggyilkolásának mindenkit sokkoló aktusáig.

Muszorgszkij a *Hovanscsina* negyedik felvonásában a Hovanszkij seniort „családi körben" mutató jelenetet, amelyben a herceget szobalányai szórakoztatják, illetve magasztalják énekükkel, ugyanazon elv mentén szerkeszti meg, mint a *Borisz Godunov* hasonló jelenetét: az államférfi főhőst otthonában találjuk, akit a szerző az „övéivel" való meghitt, „családias" együttlét által *vezet* a tragikus bukás felé – Hovanszkijt a direkt fizikai megsemmisülés, Godunovot előbb a személyisége szétesése, majd utóbb a halál felé. (Nota bene: Borisz halálánál is végig jelen van a cárevics.) A *Hovanscsina* palotajelenetében a friss, fiatal, virágzó érzékiség hasonló szerepet játszik, mint a *Borisz Godunov*ban a gyermeki ártatlanságnak a darab által eleve exponált témája: ebben a népdalokat éneklő belső cselédek és a perzsa rabnők közé „bedobott" sztrelecvezér, amabban a gyermekgyilkosként „definiált" cár beeresztése a gyerekek közé alkotja a végkifejletet előmozdító zenedramaturgiai kontrasztot.

OPERASZÍNPAD I.

FAUSTIZÁLÁS ÉS ÉRZÉKI ZSENIALITÁS

Hoffmann és Kierkegaard Don Juanjai

Az európai kultúrtörténet egyik meghatározó mítosza a Don Juan-legendából kinőtt Mozart-opera, a *Don Giovanni.* A „Don Juan"-nak szentelt, valójában az önálló mítosszá nőtt Mozart-operához, a *Don Giovanni* néven jegyzett „dramma giocoso per musicá"-hoz hozzászóló értekezéseikben E. Th. A. Hoffman és Søren Kierkegaard nem pusztán érzékeny elemzését adták az operának, hanem az opera előadásához kötődő élményeiket is megörökítették számunkra.

1. HOFFMANN: *DON JUAN*

E. Th. A. Hoffmann azok közé a kevés számú írók közé tartozik, akik más művészeti ágakban is sikerrel próbálták ki magukat. Hoffmann számos operát és zenekari művet jegyző zeneszerző, gyakorló karmester és színigazgató, továbbá igen jó orrú zenekritikus is volt. Talán kevésbé ismert tény, hogy Hoffmann képzőművészként is megállta a helyét. A korabeli – ezúttal igaz – városi legenda szerint a jogi végzettségű író által Posenben a helyi „fontos emberekről" készített gúnyrajzok nagy tetszést arattak (Hoffmann mindenkiről, aki „számított", állat testű, emberi fejben végződő alakot rajzolt), ám mindenki megsértődött a maga gúnyrajzán, aminek az lett a következménye, hogy Hoffmannt áthelyezték egy másik városba, Plockba. Egy alkalommal, amikor a barátainak egy készülő művéről beszélt, s azok megkérdezték, hogy mi készül, ezt válaszolta: „Quod diis placebit" („Ami az isteneknek tetszik") – tudniillik hogy festmény, zenemű vagy irodalmi alkotás lesz-e. Hoffmann azonban mindenekelőtt író volt, akinek

a művészetét átjárta a zene. A zene valamilyen formában majdnem mindegyik írásában jelen van. A Jacques Callot metszeteitől ihletett *Fantáziadarabok Callot modorában* egyik darabja a *Don Juan – meseszerű történet, mely egy rajongó utasemberrel esett meg.*[373]

A Hoffmann novellájában, a *Don Juan*ban olvasható operaértelmezés – mondjuk így – nem helytálló. Mi lehet ennek a magyarázata? Hogyan eshetik meg, hogy egy olyan avatott zenész, mint Hoffmann (aki amellett, hogy korának jelentékeny zeneszerzője volt, zenekritikusként az elsők között ismerte fel és „védte meg" Beethovent; aki a bambergi színházban állítólag a *Don Giovanni*t vezényelte, stb. stb.), egy ilyen szaktekintély „félreértelmezte" volna kedvenc operáját, Mozart *Don Giovanni*ját? „Dilettáns" lett volna Hoffmann, aki a Mozart zenéje iránti fékevesztett rajongásában elragadtatja magát, amikor a műértelmezésre kerül a sor? Mi lehet az oka annak, hogy Hoffmann nem ad épkézláb értelmezést, ha már e *meseszerű története* tárgyául egy általa töviről hegyire ismert zeneművet választott? Az alábbiakban ki fog derülni, hogy Hoffmann nem értette félre a *Don Giovanni*t, amit a *Don Juan* című novellájából is láthatóan úgy ismert, mint a tulajdon tenyerét, továbbá Mozart iránt táplált rajongása, mint majd látni fogjuk, egyáltalán nem volt fékevesztett – Hoffmann nagyon is professzionálisan, szakavatott kézzel nyúl Mozarthoz.

Mihail Bahtyin Dosztojevszkij-monográfiájának elején azon méltatlankodik, hogy a Dosztojevszkij-értelmezések sok esetben az egyes regényhősökkel folytatott „vitákban", illetőleg pszichologizálásban merülnek ki, ahelyett hogy az értelmező észrevenné és tudatosítaná a regényszólamok egész gazdagságát, mert csak így jöhet létre a Dosztojevszkij-regény autentikus megértése.[374] Bahtyinnak ez az észrevétele lényegbe vágó, mert arra a fajta értelmezői naivitásra mutat rá, amely könnyen kisiklathatja a műértelmezést.

A válasz az előbbi kérdésre – hogy ti. Hoffmann *Don Juan* című novellájában miért szerepeltet „téves" operaértelmezést – csakis az le-

[373] E. Th. A. Hoffmann 2007, 83–98. *Fantáziadarabok Callot modorában,* szerk., ford. Horváth G. Hoffmann szövegét ebből a kiadásból idézem.

[374] Bahtyin 2001, 13–14.

het, hogy a *Don Juan*ban olvasható operaértelmezés nem E. Th. A. Hoffmann *saját* értelmezése. Azaz természetesen az ő leleménye, ám nem az ő „álláspontját" közvetíti *Don Giovanni*-ügyben.

A *Don Juan* kerettörténete egy alkalom szülte zenekritikust mutat meg munka közben. Adott egy másnapos utazó, aki egy olyan szállodában vesz ki szobát, amely össze van kötve egy színházzal, ahol aznap este történetesen a *Don Giovanni*t adják elő. A novella két élesen elkülönülő főrészre oszlik: az előadásra, amelyet a „Rajongó Utazó" – az Enthusiast – megtekint, majd ezután következik az előadás elemzése, a tulajdonképpeni „operakritika".

A novella olvasójának, amennyiben ismeri a Mozart-operát, első olvasásra feltűnnek az elbeszélt és értelmezett opera, illetőleg a Lorenzo da Ponte-féle szövegkönyv közötti eltérések. Mozart és Da Ponte a *Don Giovanni* műfaját „dramma giocosó"-ként határozta meg. A *dramma giocos*ónak Hoffmann elbeszélésében nyoma sincsen: Don Giovanniból egy különös módon heroizált alak válik, aki a da pontei librettó „féktelenül kicsapongó ifjú lovag"-jából valósággal tragikus hőssé magasodik, és akinek a bukása a „tréfás drámát" így tragédiává emeli. A hoffmanni narráció egész egyszerűen elsiklik az opera buffára jellemző vonások felett (utalásszerűen sem említi például a II. felvonás átöltözéses szerepcseréjét, a veréseket stb.), és az eredeti librettótól eltérően, amely Donna Anna tényleges elcsábításáról nem tesz említést (leszámítva Anna elbeszélését, amelyből azonban az erőszaktevésnek csak a kísérletéről szerzünk tudomást), Donna Anna és Don Giovanni küzdelmét teszi meg az opera fő drámai konfliktusává. Hoffmann *Don Giovanni*ja ezenfelül tartogat még valamit, de erről majd később.

Nézzük meg, hogyan működik az olvasó „beetetése" mint poétikai fogás a *Don Juan* novellában, és mire lesz ez jó! Hoffmann mindjárt az alcímben *zárójelbe teszi a szerző felelősségét* – a „meseszerű történet" [fabelhaste Begebenheit] nem *ővele,* a szerzővel, hanem valamely „rajongó utasemberrel" [mit einem reisenden Enthusiasten] esett meg. Az „Enthusiast" szó használata a romantikus esztétikai felfogást vetíti előre – ebből talán még valamiféle „mossa a kezeit" aktus is összejöhet…

Az első személyben elmondott „meseszerű történetért" (szó szerinti fordításban: „mesés eset/esemény" [eine fabelhaste Begebenheit]) a

felelősséget tehát Hoffmann, ha jelzésszerűen is, de már a címben elhárítja magától. Idáig ez persze akár még puszta spekuláció is lehetne. A *Don Juan* novella figyelmes olvasása azonban megmutatja, hogy a novella beteljesíti a címben jelzett eltávolítási gesztust. Az itt rendelkezésre álló keretek most csak vázlatos elemzést engednek meg, de a szerzői intenció és a megvalósulás mikéntje ennyiből is felfejthető.

A *Don Juan* című novella poétikája az olvasó „megvezetésén" alapul. Hoffmann szép sorjában adja föl a labdákat az olvasónak, akinek nem marad más választása, mint hogy ezen szervák fogadásával képessé tegye magát a novella befogadására.

Meglátjuk majd, hogy Hoffmann-nak *vmi célja van* az Enthusiast által prezentált *Don Giovanni*-értelmezéssel. Ez a cél, feltételezésünk szerint, a *Don Giovanni* olyanfajta „megvédése", mint Beethoven – ahogy Hoffmann nevezi, „nagy c-moll" – *Ötödik szimfóniájá*é. A korabeli német előadói gyakorlat „kiigazításának", vagy talán inkább „helyretételének" az igényét veti fel Hoffmann a *Don Juan* című novellában. Bennünket itt elsősorban nem a zenetörténeti vonatkozások érdekelnek, hanem az, hogy a jelzett törekvések miként jelennek meg a novella szövegében.

A novella interpretálásához hasznosnak látszik tisztában lenni Mozart *Don Giovanni*jának előadói gyakorlatával, illetőleg színpadi értelmezésével német nyelvterületen a 19. század elején. A *Don Giovanni* 1787-es prágai, majd egy évvel későbbi bécsi bemutatóját követően az opera német színházakban is színre került, német nyelven. Az operát alapvetően három különböző felfogásban adták elő: Singspiel, grand opera vagy zenés komédia formájában. Mindhárom előadói felfogás közös vonása, hogy koncepciójukat tekintve igen messze álltak Mozarttól. Csak két mozzanatot említek: annak érdekében hogy a főhős rettenetes bukása lehetőleg „megalapozott legyen", pótlólagos cselekményelemekkel tűzdelték meg a darabot, hiszen Mozartnál „semmi nem indokolja" Giovanni szörnyű büntetését (az egyik változatban Don Giovanni például egyenesen meggyilkolja Don Ottaviót). A frivol téma szalonképessé tétele érdekében pedig gyakorlatilag kiherélték az operát (ez szintén beavatkozást jelentett magába a darabba), „erkölcsössé" tették, eltávolítva belőle mindazt, ami nyíltan a szexualitásra

vonatkozik. A „morális" jellegű kifogások mellett volt még egy további szempont, ami akadályt állított a Mozart-operák – tehát nemcsak a *Don Giovanni*, hanem a *Così fan tutte* és a *Figaro házassága* – értő recepciója elé. Ez a kettősség, ami Mozart megítélését a zeneszerző utolsó éveiben és főleg a halála utáni években jellemezte. Egyfelől a „nagy", „isteni", „zseni" bélyege, másrészt Mozart „túlkomplikált hangszerelése", „szokatlan harmóniái", „túlzsúfolt hangzása" (vö. „túl sok a hangjegy…") finoman szólva sem kedvezett a Mozart-recepciónak.

Hoffmann rendkívül jól ismerte Mozart operáját, amit nemcsak az életrajzi tények egyértelműsítenek (Hippelnek 1795-ben lelkesen írja, hogy „saját *Don Giovanni*ja van"; Hoffmann 1808–09 között a bambergi színház zeneigazgatója és karmestere, ahol valamilyen minőségben mindig részt vett az előadásokban; 1813-ban Drezdában vezényelte az operát; valamint publikációs tevékenysége kora legjobb zenekritikai folyóiratában, az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban, ahol egyébként a *Don Juan* és a *Gluck lovag* is megjelent). Hoffmann nem csupán a librettót idézi emlékezetből (Leporello közbevetését Elvira panaszáradatára – „Parle un libro stampato" – kicsit el is rontja: „Parle come un libro stampato", ami biztos jele a fejből idézésnek; hanem a zenét is: például amikor az Enthusiast a Nyitányt „meséli el". Hoffmann *Don Giovanni*-ismerete döntő jelentőségű a novella megértése szempontjából, mint látni fogjuk, és az író novellájában él is vele.

A nyitány után, ahogy Leporello megszólal, Hoffmann narrátora a következő megjegyzést teszi: „»Notte e giorno faticar«' – vagyis olaszul? Itt, német honban olaszul? »Ah, che piacere«! Úgy hallhatom hát az összes recitativót, miként az a nagy Mester lelkében megfogant s elgondolta!"[375] Ezzel a megjegyzéssel Hoffmann kesztyűt dob (dobat) a korabeli német előadói gyakorlatnak, amely egyrészt *német* nyelven adta elő Mozart *(„olasz")* operáit, másrészt „elsikkasztotta" a recitativót ezekből az operákból. (Erre itt most nem térek ki bővebben.) S ha nem tévesztjük szem elől, hogy a *Don Juan* novella a kor legnívósabb zenei szakfolyóiratában jelent meg először, akkor fogalmat alkothatunk e kesztyűdobás mibenlétéről, jelentőségéről. Az Enthusiast az

[375] Hoffmann 2007, 84.

olasz nyelvű éneklést Zerlina és Masetto „Che piaceré”-vel nyugtázza („Mekkora öröm…!”), ezzel az *olasz nyelvű idézettel* még erősebbé, tömöttebbé bélelve azt a bizonyos kesztyűt. Később a Donna Annát alakító énekesnővel is toszkán dialektusban társalog a mi Rajongó Utasemberünk – hasonlóan a phaiák királylány előtt megjelenő hajótörött Odysseushoz, aki a királylányt egy déloszi pálmához hasonlítja, jelezvén, hogy járt ő ám Déloszban, ergo nem akárki, még ha nincs is rajta éppen ruha, csak egy ággal tudja magát eltakarni… Csak itt a jelzés az olvasóknak – az *Allgemeine Musikalische Zeitung* olvasóinak *is* – szól: „Olaszul? Itt, német földön olaszul? Ahogy azt Mozart…?” Rajongó Utasemberünk e megjegyzése, az olasz és a német nyelv szembeállítása csak aláhúzza a német nyelvű operaéneklésnek dobott kihívást: „Amint azonban *németül* akarom lejegyezni, amit mondott [a Donna Annát alakító énekesnő], minden szó *merevnek és fénytelennek, minden szófordulat sutának tűnik* fel, semhogy kifejezhessem, amit *könynyedén és kecsesen mondott toszkánul*.”[376]

Az előadást követő vacsoránál a közönséggel is találkozunk, és az elbeszélő jóvoltából megtudjuk, hogyan fogadta az opera-előadást. Az derül ki róluk, hogy bár „dicsérték az olaszokat és megkapó játékukat”, „minden operák operájának mélyebb értelmét még csak nem is sejtik”.[377] Elsőre mindez akár a „hülye közönség” lefitymálása is lehetne a meg nem értett zseni által, csakhogy a jelenet végén egy hölgy a következő kommentárt fűzi az előadáshoz: „a legkevésbé Don Juannal elégedett”, mert „az *olasz* férfi túlságosan komor és komoly volt, és nem vette elég könnyedén a frivol, vidám karaktert”.[378] Ez a megjegyzés nagyon fontos, mivel a novella második fő része erre reflektálva bontja ki a Rajongó Utasemberből zenekritikussá, zeneíróvá lett narrátor *Don Giovanni*-koncepcióját. Említettem, hogy Hoffmann korában elterjedt volt a *Don Giovanni*t egyszerű komédiaként előadni, s ez a fajta előadásmód – narrátorunk erre céloz – elsekélyesítette a darabot. A narrátor általános kommentárját a közönség értetlenségéről

[376] Uo. 88. (Kurzív kiem. tőlem.)
[377] Hoffmann 2007, 91.
[378] Uo. 91.

éppen a hölgy megjegyzése teszi kézzelfogható, konkrét benyomássá, amivel „betelik a pohár”, más szóval ami az Enthusiastból előhívja, kiprovokálja Mozart *Don Giovanni*jának „igazi” értelmezését.

2. A DON GIOVANNI-FIGURA FAUSTIZÁLÁSA

Hoffmann (illetve narrátora) alapvetően más eszközökkel „legitimálja” Don Giovanni rettenetes büntetését, mint az a korabeli német operaszínpadokon szokás volt. Neki nincs szüksége pótlólagos cselekményelemek bevonására, amelyek az eredeti, da Ponte-féle librettó kicsapongó fiatal nemesemberét hétpróbás bűnözővé lényegítik át, mert maga a zenei dráma alapozza meg, teszi „legitimmé” a szörnyű véget. Hoffmann felfogásában nincs szükség az opera megváltoztatására; ellenkezőleg, maga az eredeti mozarti koncepció hiánytalan elméleti rekonstrukciója, feltárása révén juthatunk el a „tökéletes előadáshoz”, sugallja Hoffmann elbeszélője, aminek előfeltételét ő az előadás elején megfogalmazza: az operának úgy kell szólnia, „miként az a nagy Mester a lelkében megfogant, s elgondolta”.[379] Csakhogy itt távolról sem pusztán az éneklés és a recitativo nyelvéről van szó.

Az elbeszélő saját Don Giovanni-figurájának bemutatását a korabeli német előadói értelmezésre tett finom utalással vezeti be. Hogy ti. „ilyen ember [ti. Don Juan] nem érdemli meg, hogy a földalatti hatalmak különleges díszpéldányaként tartsák számon, stb.”,[380] Az elbeszélő itt a *Don Giovanni* német színrevitelének általános problémáját fogalmazza meg: egy ilyen kisstílű gazfickó ugyan *mire föl* kapja a II. felv. fináléjában azt a rettenetes büntetést? (Emlékeztetőleg: Don Giovanni, a szövegkönyv tanúsága szerint, elevenen megég a Pokol tüzében, és „várja őt még sokkal rosszabb is”). A német előadói gyakorlatra tett utalást a szöveg egy másik mozzanata teszi igazán erőssé és lefegyverzővé. Hoffmann elbeszélője, miután bedobta az aranyalmát, hogy ti. ő „helyesen értette az isteni Mester káprázatos művét legmélyebb

[379] Uo. 84.
[380] Uo. 92–93.

karakterisztikumában"[381] (nagyon fontos a látszólag cikornyás szöveg minden egyes szavára figyelni, különösen a „karakterisztikum" szóra), odaveti ezt a kifejezést: „Ha… csak a történeti eseményeket vesszük figyelembe…"[382] Ezzel Hoffmann az előadói gyakorlatnak ad egy erőteljes fricskát (hogy ti. *ők* „csak a történeti eseményeket" – értsd: a cselekményt, a szöveget – látják meg, amikor a már említett módokon széttrancsírozzák a Mester operáját, hogy „egyenesbe hozzák" a végkifejlettel). Néhány lappal később az Enthusiast rátér Anna és Juan viszonyának taglalására, ahogy az *„a szövegtől függetlenül", „neki a zenében megjelenik"*.[383] Ez a két szöveghely („Ha csak a történeti eseményeket vesszük figyelembe", és „ahogy a szövegtől függetlenül… a zenében megjelenik") együttesen Hoffmann Enthusiastjának fölényét, azaz végső soron magának a Hoffmannak a fölényét hivatott biztosítani a korabeli német előadói gyakorlatban alkalmazott koncepció fölött. A *Don Juan* novellában adott *Don Giovanni*-értelmezésnek tehát az a hallatlan előnye van az operarendezésekkel szemben, hogy az előbbi *a zenére,* csakis és kizárólag a zenére támaszkodva jön létre, szemben a novella *fiktív,* értetlen közönségével egy húron pendülő *valóságos* operarendezési gyakorlattal.

Hoffmann narrátora – az Enthusiast – rendkívüli személyiséggé emeli a librettóban eredetileg mindössze „kicsapongó nemesúr"-ként aposztrofált Don Giovanni figuráját, akit a tömegemberrel, a „nullákkal" állít szembe. Eszerint Don Juan eredendően a „természet kedvence" volt, aki „diadalra és uralkodásra termett". Nagyravágyó, ambiciózus figura, akit „az élettel szemben támasztott igényei lelkesítettek". Az „isteni és a démoni erők konfliktusába" bevont hősben nem nehéz meglátni egy „faustizált" Don Giovannit, akit „egy örökkön égő vágy" hajt a lehetetlen felé. Afféle „ellen-Jób", aki számára végül „az asszony élvezete már nem érzékisége kielégítését jelentette, hanem a természet és a teremtő gaz kigúnyolását". Vele szemben áll Anna, akin megtörik a hatalma.

381 Uo. 92.
382 Uo.
383 Uo. 95.

Donna Anna „fehér hálóköntöse árulkodón felfedi veszedelmek nélkül megleshetetlen bájait”[384] – olvassuk az előadás leírása elején. Hogy pontosan *kire* hoznak veszedelmet Donna Anna bájai, az elbeszélésnek ezen a pontján még csak sejtjük, de a novella egésze szabatos választ ad a kérdésre. A főhős leírásában szereplő egyik szó előreutal a „féktelenül kicsapongó ifjú lovag” „szublimált” alakjára: ez a „mefisztói” jelző.

Az első felvonás fináléjának leírásában szerepeltetett „derék Roland” (pontosabban: „miként a derék Roland”) pedig a második – „zenekritikai” – részben kifejtett Don Giovanni-figurát vetíti előre.

3. AZ „ÉRZÉKI ZSENIALITÁS” REPREZENTÁCIÓJA (KIERKEGAARD)

Søren Kierkegaard a *Vagy-vagy* „Első rész”-ében elbeszéli Mozart *Don Giovanni*jával való találkozásait a koppenhágai Királyi Színházban. Eszerint eleinte a nézőtérről nézte az előadásokat, egy idő után azonban úgy érezte, hogy nincs szüksége a színpadi látványra, egyszerűen zavarta a szereplők fizikai jelenléte, ezért kiment a színház folyosójára, és onnan hallgatta az operát:

> Egészen közel ültem, s aztán egyre távolabb helyezkedtem el, egy kis zugot kerestem a színházban, hogy teljesen elrejtőzhessem ebben a zenében. […] Voltak olyan időszakok, amikor mindent odaadtam volna egy jegyért, ma már egyetlen tallért sem kell kiadnom érte. Kint állok a folyosón, nekitámaszkodom a válaszfalnak, mely a nézőtérről elválaszt, s a zene ekkor hat a legerősebben, önmagában való világ, melytől el vagyok választva, nem láthatom, de elég közeli ahhoz, hogy halljam, és mégis oly végtelenül távoli.[385]

[384] Uo. 85.
[385] Kierkegaard 1978, 157.

Valóban lehetséges volna úgy „nézni" egy operát, hogy a néző nem látja, mi történik a színpadon? Van ennek értelme? A választ erre a kérdésre magam a *virtuális színpad* fogalmával véltem megtalálni. A „virtuális színpad" fogalma Puskin *Borisz Godunov* című drámájára alkalmazott koncepció, ami szoros rokonságban áll azzal, amit „zenei színpadnak"[386] neveznénk.

Hoffmannal ellentétben, aki egy vizionált előadásba mint kerettörténetbe szövi bele az operáról (és az előadásról) adott értelmezését, Kierkegaard saját alternatív operalátogatói szokásaival hozza összefüggésbe a Mozart-operáról alkotott felfogását, amit ő „érzéki zsenialitásnak", vagy más szóhasználattal „donjuanizmusnak" nevez. A *Don Giovanni* esetében a zene önmagát őrli fel, amint egyre előrehalad, és éppen ebből a perspektívából jól belátható, miért nevezi Kierkegaard a *Don Juan*t a „legklasszikusabb zenének".[387] Kierkegaard szerint Don Giovanni. „érzéki zsenialitása", más szóval a figura zenei megtestesülése nem gazdagítja őt magát, mivel ez „mindig ugyanaz marad, nem bontakozik ki, hanem *szakadatlanul szinte egyetlen lélegzetvétellel tör elő*".[388] Don Giovanni

> minden nőben az egész nőiséget kívánja, és ebben van az az érzékileg idealizáló hatalom, mellyel egyszerre megszépíti és le is győzi zsákmányát. E gigantikus szenvedély visszfénye megszépíti és kibontakoztatja a megkívántat, mely felfokozott szépségében elpirul ennek visszfényétől. Ahogy a rajongó tüze csábító fénnyel világítja meg az illetékteleneket is, akik kapcsolatban állnak vele, éppígy dicsőít meg Don Juan is minden lányt egy sokkal mélyebb értelemben, mivel hozzájuk való viszonya lényegi.[389]

[386] Mezősi 2006, 20–21. A könyvben Muszorgszkij *Hovanscsina* című operáján mutatom be a puskini *Borisz Godunov* „virtuális színpadából" eredeztetett zenei színpad működését. Erről lásd „Félúton a drámától a regényig – A drámafejlődés hármas keresztútja: a virtuális színpad" = Uo. 77–93.

[387] Kierkegaard 1978.

[388] Uo. 94–95.

[389] Uo. 131.

Az érzéki zsenialitás legbeszédesebb, egyben legérzékibben izzó példája Donna Elvira, Don Giovanni és Leporello tercettje a második felvonásból.

Fodor Géza nagylélegzetű *Don Giovanni*-elemzése[390] a mozarti operadramaturgia specifikumaként azt a kompozíciós sajátosságot jelöli meg, hogy az opera bizonyos, zeneileg talán a legfeszültebb pillanataiban különös diszkrepancia jön létre a színpadi cselekmény és az azt megjelenítő zene között. Ha a színpadi cselekményt nézzük, ez egy ügyesen és hatásosan megkomponált buffa-jelenet: miután úr és szolga ruhát cseréltek, Don Giovanni, hogy hozzáférhessen Donna Elvira szobalányához, Leporello mögé bújva szédíti és csalja le csábító dalával Donna Elvirát, miközben Leporello gesztusaival ura szerepét játssza. Egy ilyenfajta jelenet akármelyik vígoperában hatásos lehet – és hálás lehet érte akármelyik zenei színház –, mert remek alkalmat teremt a vígopera színpadi lehetőségeinek a kiaknázására. Csakhogy a *Don Giovanni*ban mérhetetlenül többről van szó, mint egy ügyesen megszerkesztett színpadi jelenetről. Fodor Géza rámutat, hogy a szóban forgó tercett zeneileg *és* színpadilag nem jeleníthető meg maradéktalanul, mert egyrészt vagy a színpadi buffa-történés ássa alá a zenei (és drámai) csattanót, vagy, ellenkezőleg, maga a zene nehezíti meg a színpadi megvalósítást. Másrészt a tercett zenei és drámai fókuszpontját, Don Giovanni C-dúr kantilénáját zeneileg (és, mivel operával van dolgunk, *drámailag*) Don Giovanni abszolút módon uralja, pontosabban a zenei-drámai teret ő tölti be, mindent és mindenki mást kiszorítva onnan. A „Discendi, o gioia bella…"[391] kezdetű kantilénáról Fodor Géza ezt írja: „soha az operában eddig ilyen hőfokon nem szólalt meg az érzéki zsenialitás". Don Giovanni tehát ebben a buffa-jelenetben mutatkozik meg ereje teljében, „érzéki zsenialitása" itt csodálható meg teljes pompájában. De miért éppen itt? A színpadi szituáció tálcán kínálja Mozart számára a lehetőséget az opera alapkoncepciójának drámai (azaz *zenei*) megjelenítéséhez. Felsenstein így jellemzi a C-dúr kantiléna erotikusan izzó atmoszféráját: „Hiszté-

[390] Fodor Géza 1974, 332–526.
[391] „Jöjj le, szépségem…"

rikus álom, emlékezés arra, ami volt, arra, aminek lennie kellene, és ami soha többé nem lehet!”[392] Fodor Géza ebben a C-dúr szerenádban a „donjuanizmus végét” látja, amit ő „az opera centrális problémájának” nevez, a szóban forgó zene kompozíciós konstitúciójaként annak „drámai céltalanságát, epizodikusságát, retrospektív jellegét” jelölve meg.[393] A *Don Giovanni* rendezője tehát igen nehéz feladattal szembesül, amikor ezt a jelenetet kell színpadra állítania, ugyanis a tercett C-dúr szakasza – Don Giovanni Donna Elvirához énekelt csábító éneke – oly mértékben betölti a zenei-drámai teret, hogy kívüle másnak nem jut hely, legkevésbé a szituáció buffa-elemét esetleg túljátszó színpadi megvalósításnak. (Az ebben megbúvó kísértésnek bizonyára nehéz lehet ellenállni, de Mozart – úgy látszik – ilyesféle, az operarendezőt gyötrő 22-es csapdájával nemigen törődött.)

Fodor Géza a „donjuanizmus végéről” beszél – éppen annak legnagyobb fellobbanásakor. Don Giovanni ezzel a – földi életében a legutolsó, sikerrel végződő – csábításával, tehát a C-dúr szerenáddal közvetve beismeri, hogy elérkezett számára a *visszavonulás* ideje. Hiszen egy olyan nőt ejt itt foglyul, aki számára már semmit nem jelent – korábban már meghódította, majd eldobta magától –, és ezzel valójában elismeri, hogy az öncélú játék, amit Elvirával űz, sehová nem vezet (a maga számára sem). Vagyis zenei-drámai értelemben ez a csábítás nem egyéb számára nosztalgiázásnál. A mindig győzedelmes Don Giovanni mintha ebben a tercettben mutatkoznék először (zenedrámai értelemben és *nem* a színpadi cselekmény szintjén) ha nem is vesztesnek, de olyannak, aki megérti – pontosabban: akivel megalkotója, a művész-démiurgosz megérteti –, hogy innentől visszavonulót kell fújnia.

A megoldás Hoffmann számára, úgy látszik, egy autentikus opera-előadás; olyan, amelyet a *Don Juan* című novella elbeszélője tekint meg, majd amelyet kritikai elemzésnek vet alá, és ez a kritikai elemzés

[392] Felsenstein 1966, 26. Idézi Fodor, 432. Felsenstein idézett kijelentése eredetileg a pezsgőáriára vonatkozott, de Fodor Géza a szóban forgó kantilénát jellemzi ezzel a mondattal.

[393] Fodor, 433.

tökéletesen helytálló lesz, hiszen rajongó utazónk „helyesen értette az isteni Mester káprázatos művét".

És Kierkegaard? Ő a maga részéről a legszívesebben „elrejtőzne ebben a zenében":

> Régi tapasztalat, hogy nem kényelmes dolog egyszerre két érzékszervünket is megerőltetni, s ezért gyakran zavaró, ha erősen igénybe kell venni a szemet, amikor éppen a fület foglalkoztatjuk.[394]

[394] Kierkegaard, 157.

OPERASZÍNPAD II.

LÁSSUK A ZENÉT!

Bergman és Tarkovszkij gyermekalakjai

> Mihelyt a szemet is foglalkoztatjuk, a benyomás máris megzavarodik; mert az a drámai egység, mely a szem számára kínálkozik, teljesen alárendelt és hiányos ahhoz a zenei egységhez képest, mely az összecsengésben valósul meg. […] Minél jobban értettem, vagy minél inkább azt hittem, hogy értem, annál messzebbre mentem tőle, nem közömbösségből, hanem szerelemből, mert ez a zene azt akarja, hogy távolból értsék meg.
>
> Kierkegaard: *Vagy-vagy*

Søren Kierkegaard a *Vagy-vagy* első részében elbeszéli Mozart *Don Giovanni*jával történt találkozásait a koppenhágai Királyi Színházban. Eleinte a nézőtérről nézte az előadásokat, egy idő után azonban úgy érezte, hogy nincs szüksége a színpadi látványra, egyszerűen zavarta a szereplők fizikai jelenléte, ezért kiment a színház folyosójára, és onnan hallgatta végig az operát.[395] A Kierkegaard által leírt alternatív zeneélvezeti mód, ami elüt a mainstream operalátogatói gyakorlattól, sok évvel ezelőtt gondolkodóba ejtettek és azóta is foglalkoztatnak. Valóban

[395] „Egészen közel ültem, s aztán egyre távolabb helyezkedtem el, egy kis zugot kerestem a színházban, hogy teljesen elrejtőzhessem ebben a zenében. Minél jobban értettem, vagy minél inkább azt hittem, hogy értem, annál messzebbre mentem tőle, nem közömbösségből, hanem szerelemből, mert ez a zene azt akarja, hogy távolból értsék meg. […] Voltak olyan időszakok, amikor mindent odaadtam volna egy jegyért, ma már egyetlen tallért sem kell kiadnom érte. Kint állok a folyosón, nekitámaszkodom a válaszfalnak, mely a nézőtérről elválaszt, s a zene ekkor hat a legerősebben, önmagában való világ, melytől el vagyok választva, nem láthatom, de elég közeli ahhoz, hogy halljam, és mégis oly végtelenül távoli." Kierkegaard 1978, 157. Dani Tivadar fordítása.

lehetséges lenne úgy „nézni" egy opera-előadást, hogy nem látom, mi van a színpadon? Van ennek értelme? A választ erre a kérdésre magam a *virtuális színpad* fogalmával véltem megtalálni. A „virtuális színpad" fogalma Puskin *Borisz Godunov* című drámájára alkalmazott koncepció, ami szoros rokonságban áll a „zenei színpaddal".[396]

Az alábbiakban először a „minek *kellene* lennie az operaszínpadon?" – kérdéséhez szeretnék hozzászólni. Ingmar Bergman *Varázsfuvola*-filmadaptációját (a *Trollflöjten*t), illetőleg Andrej Tarkovszkij *Borisz Godunov*-rendezését hasonlítom össze abból a szempontból, hogy a két rendező miként alkalmazza a mindkét adaptációban közös és ezeket az adaptációkat mintegy „konfiguráló" rendezői fogást. A Gyermekalakról van szó, nagy Gy-vel, mindkét esetben egy *konkrét gyermekről.* Tarkovszkijnál egy gyermek*szereplő* exponálásával, „helyzetbe hozásával" épül az előadás a gyermekre, így magából a darab szerkezetéből, a darab belső logikájából adódóan lép be az előadásba a kisgyermek figurája. Bergman a recepció oldaláról lépteti be az előadásba a közönség egyik elemét: a nézőtéren ülő, az előadást teljes átéléssel követő kislányt vonja be az adaptációba, kívülről nyúlva bele a darabba.

Milyen mértékben kooperál(hat) egymással a hangzó zene és a képi elem – a „látvány" – az operaszínpadon? A kérdés megválaszolásához érdemes, még ha csak vázlatosan is, tisztázni a már említett *zenei színpad* fogalmát. A „zenei színpad" kifejezés itt természetesen nem valemely „fizikai színpadot" jelöl; a befogadó tudatában a zene által generált, imagináriusan „berendezett" térről van szó, amelyet a zenei mozgások rajzolnak ki és határolnak le. Ezek a mozgások gondoskodnak arról is, hogy az így definiált tér és ami ebben a térben történik, „észlelhető" legyen, meg tudjon jelenni a befogadói tudat számára. Az operai dráma ezen a zenei színpadon „játszódik".[397]

[396] Mezősi 2006, 20–21. A könyv Muszorgszkij *Hovanscsina* című operáján mutatja be a puskini *Borisz Godunov* „virtuális színpadából" eredeztetett zenei színpad működését. Erről lásd „Félúton a drámától a regényig…" Mezősi 2006, 77–93.

[397] „A zenedrámai szüzséfejlődés egyedül a zenében – a voltaképpeni zenei színpadon – értelmezhető, mert a fabula szintjén (a „fizikai" értelemben valóságos színpadon) ez nem jeleníthető meg." I. m. 21.

Egy operarendezés sikere mindenekelőtt azon múlik, hogy az adott előadás képi megformáltsága mennyire adekvát a zenei anyaggal, mennyire beszéli a megrendezett opera zenei nyelvét, továbbá menynyire képes a vizualitás oly módon „alávetni magát" az opera hangokból ácsolt színpadi kronotoposzának, hogy ne „fecsegjen", ne „beszélje túl" a zenét, ugyanakkor eleget tudjon mondani ahhoz, hogy a színpadi (vagy filmes) interpretáció az opera kompetens értelmezésévé nőhessen.

Mindkét adaptáció egy merészen innovatív rendezői fogással a *gyermekre* építi fel az interpretációt. Bergman a gyermek-*néző* szemszögét vonja be az adaptációba, azaz a gyermeket kívülről hozza be az előadásba. Tarkovszkij viszont a darab belsejéből „vonja ki" a gyermeket a színpadra. Mindkét rendezés gyermekfigurája az értelmezés kulcselemévé válik az előadás folyamán. Ezzel összefüggésben, tehát a gyermek és az előadás/mű viszonyára építve, lesz értelmezhető mindkét opera-előadás szakrális rétegének képi megjelenítése is. A szakrálissá váló színpadtérre jellegzetes példa *A varázsfuvolá*ban a Leonardo-freskót megidéző, az *Utolsó vacsorá*ra maszkírozott „papok tanácskozása", a *Borisz*ban pedig az egyes kórusjelenetek (például a Muszorgszkij által a végső változatból kihúzott, a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt játszódó jelenet) tesznek szert szakrális jelentésre. Kép és zene „együttműködésének" a vizsgálatát e két adaptáció esetében az teszi indokolttá, hogy ezeket az adaptációkat ez az együttműködés „állítja be", konfigurálja. Tarkovszkij *Borisz*-rendezését oly módon építi föl a gyermekre, hogy egy néma gyermekfigurát exponál a színpadon, aki annak ellenére, hogy a szerzői szöveghez képest rendezői többletelem, belépése az előadásba és az előadásban való részvétele szerves összhangban áll a darab szerkezetével és logikájával. Az opera alapszituációja, mely szerint Borisz Godunov cár a tizenkét éves Dimitrij Ivanovics cárevics meggyilkolásának köszönhetően került a trónra, különös – baljós – jelentőséget és ezáltal mélyebb értelmet kölcsönöz Borisz Godunov és a gyermek kapcsolatának; a gyermek-motívum állandó jelenlétével szinte „kísért". A székesegyház előtt játszódó jelenet a Félkegyelmű és a gyermek(ek) különös összetartozását húzza alá: a gyerekek köréje sereglenek és elcsenik egyetlen kincsét (számára ez a „kopejkácska" olyan értéket képvisel, hogy ello-

pásáért a cártól halálbüntetést kér a gyerekekre: „ölesd meg őket, ahogy megöletted a kis cárevicset."[398] A Félkegyelmű és a gyermekek viszonyát még szorosabbra fűzi, összetartozásuknak sajátosan mély értelmet ad az a bibliai allúzió, amely itt a szent félkegyelműt több síkon is Krisztussal kapcsolja össze, kiemelve ezzel személyének szentségét és sérthetetlenségét.

A jelenet részletes elemzésétől itt most eltekintek,[399] pusztán jelzésszerűen utalok a „gyermek-motívum" Puskin által összesodort szálaira is. A *Borisz Godunov* dráma így visszamenőleg „parafrazálja" – vagy még inkább: felülírja és kiegészíti – a Dosztojevszkijnek tulajdonított mondást a 19. századi orosz írók irodalomtörténeti családfájáról: „mindnyájan Gogol köpönyegéből bújtunk ki". Az orosz irodalomtörténet-írásban toposszá vált mondat eredeti – elhangzott? leírt? – formájában[400] mintha megfeledkeznék Puskin legyilkolt gyermekeiről, akiknek Dosztojevszkij és írótársai legalább annyit köszönhettek, mint Gogol köpönyegének.[401]

398 „Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича." Благой–Бонди–Виноградов–Оксман 1960 (А. С. Пушкин. Собр. соч. т. 4), 278.

399 A székesegyház előtti jelenet részletes, a Muszorgszkij-operát is bevonó elemzését lásd Mezősi 2006, 141–146.

400 Tudomásom szerint a „mindnyájan Gogol köpönyegéből bújtunk ki" mondat hitelessége bizonytalan; nem tudtam hiteles forrás nyomára lelni, ami bizonyítékkal szolgálhatna arra nézve, hogy ez a sokat idézett kijelentés valóban Dosztojevszkijtől származik. Az irodalom történetében nem egy nevezetes személyiségnek tulajdonított „bölcs mondás" történeti hitelessége kétségbe vonható, vagy legalábbis nehezen bizonyítható, ennek ellenére a(z irodalom)történetírás „használja" ezeket a kijelentéseket. Egyetlenegy példa: Aischylos „azt mondta", hogy tragédiái „csupán morzsák Homéros gazdag asztaláról." Nem tudjuk, hogy Aischylos ténylegesen mondott-e ilyet – akár igen, akár nem, a kijelentés az irodalomtörténet szempontjából tökéletesen – „gyanúsan" – igaz. Lehetséges, hogy ezeket a kijelentéseket éppen az irodalomtörténet-írás hozza létre önmaga legitimizálására? Ha Dosztojevszkij elhíresült, a klasszikus orosz irodalmi kánonra és annak (egyik) forrásvidékére utaló bonmot-ját (amely a lényegét tekintve szinte ismétlése az Aischylosénak), „irodalomtörténeti toposzként" és nem történeti eseményként kezeljük, annak a „Puskin legyilkolt gyermei" által megvalósuló, történetileg anakronisztikus parafrázisa („felülírása") más értelmet nyer.

401 Gogol Dosztojevszkijre gyakorolt hatásáról lásd Tinyanov 1981.

A kisfiú alakjával bővített előadás *láthatóan* egy nyelvet beszél az opera „szoros olvasáson" alapuló értelmezésével. A *Borisz*ban a lelkiismereti dráma indukálásának eszközévé tett gyermekalak így a címszereplő lélektani-dramaturgiai ellenpontjává válik.

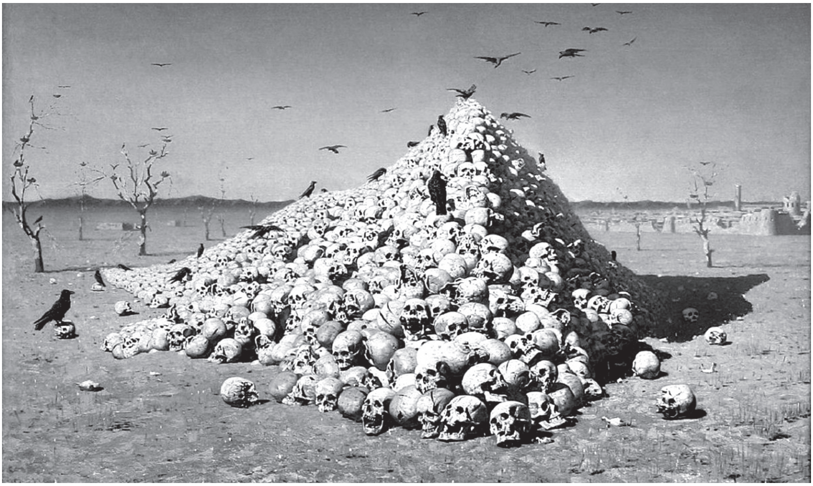
Néhány mondatot szólni kell a *Borisz Godunov* vége és a *Hovanscsina* eleje közötti „zene-poétikai" összekötő kapocsról, amit a *nyitott lezártság poétikájá*nak nevezhetünk.[402] A *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* közötti sajátos genealógiai kapcsolatra utal az a mód, ahogyan az emberben természettől fogva jelen lévő vad, pusztító erő a két műalkotás szüzséfejlődésében megjelenik. A *Borisz*ban két alkalommal találkozunk ezzel az erővel: 1. Varlaam alakja a kocsmajelenetben, és 2. az ún. „forradalmi kórus" a zárójelenetben. A *Hovanscsiná*ban három alkalommal szerepel ez a pusztító, nyers erő: 1. a sztrelecek bevonulása az első felvonásban, 2. Hovanszkij bevonulása előtt a kar, és 3. a sztrelecek városrészében játszódó jelenet a harmadik felvonásban. E „dionüszoszinak" is nevezhető őserő Muszorgszkijnál mindig ambivalens: építő és egyszerre pusztító energiák mutatkoznak meg és szabadulnak föl. Lakonikusan összefoglalva: Muszorgszkij operaművészete e körül a kérdés körül forog: honnan ered az ember ereje, mely őt hatalmassá, küzdeni képessé teszi, és hová juttatja őt: a pusztulásba vagy az újjászületésbe? A Félkegyelmű éneke a *Borisz Godunov* végén ezt a kérdést oly módon artikulálja, hogy bár a válasz lesújtó, mégis nyitva hagy egy utat, amin tovább lehet haladni, még egyszer összegyűjtve (de legalábbis számba véve) az előzőleg eltékozolt, pusztító erejű, roppant energiákat. És itt kezdődik a *Hovanscsina*: mit tudunk kezdeni az új lehetőséggel?

A *Borisz Godunov* tehát ennek a hallatlan erőkifejtésre képes, e kritikus zenedramaturgiai pillanatban pattanásig feszülő és ugrásra kész zenei testbe összpontosított energiának a kisülésével és ellobbanásával ér véget – a *Hovanscsina* pedig vele kezdődik. A mámoros, zabolátlan

[402] Mezősi 2006, 138–141. Puskin *Borisz Godunov*ja és Muszorgszkij *Hovanscsiná*ja elemzésén szemléltetem a „nyitott lezártság poétikáját". A „Félkegyelmű, kisdedek, apokalipszis" című fejezetben Muszorgszkij *Borisz*a és *Hovanscsiná*ja közötti átjárást elemzem.

őserő zenei ábrázolása, illetve ezen ábrázolásnak a zenedrámai szerkesztés igájába hajtása a zeneszerző részéről annak a hermeneutikai párhuzamnak a leképezése, hogy a *Hovanscsina* ott kezdi el kibogozni a poézis csomóját, ahol a *Borisz Godunov* a bogot elkötötte.

Mielőtt rátérnénk a Tarkovszkij *Borisz Godunov*-adaptációjában alkalmazott egyik képi megoldás, a Gyermek bemutatására, vizsgáljunk meg egy másfajta operarendezői képkezelési eljárást. Vessünk egy pillantást Alfred Kirchner bécsi *Hovanscsina*-előadásának[403] nyitóképére:



4. kép

Vaszilij Verescsagin: A háború apoteózisa. 1871.

A Wiener Staatsoper 1989-es *Hovanscsina*-előadásában alkalmazott rendezői ötlet, az emberkoponyákból gúlát formázó Verescsagin-festmény, *A háború apoteózisa* exponálása szellemes gondolat, ám mindvégig puszta embléma marad – annak ellenére, hogy a kép minden felvonás kezdete előtt megjelenik a színpadon, arra az esetre, ha a néző elfeledkezne arról, hogy „miről is szól az opera". A festmény magya-

[403] Kirchner 1989.

rázó díszletként való alkalmazása nem járul hozzá a darabbal kialakított diskurzusunkhoz. A rendező téves előfeltevésből indul ki: a néző ugyanis nem feledkezik el arról, hogy miről szól az opera… Feltéve, persze, ha jó az előadás. (Az operarendezés történetében természetesen akadtak ennél nagyságrenddel rosszabb esetek is: példának a Magyar Állami Operaház legutolsó, 1999-es *Borisz Godunov*-rendezését hozhatom, amit – sok egyéb mellett – az tett tönkre, hogy az előadás, sajnos, a helyenként nem hogy „olcsó", hanem a „még-ingyen-sem-kéne" értékű történelmi-politikai aktualizálás Prokrusztész-ágyába szorult, például a „korrupt" rendőrök a kocsmajelenetben, a vörös és a fehér lobogók váltogatása, valamint a közönségre szegezett ágyú a színpadon, stb.)

Ez a *Borisz Godunov* „Kromi jelenetének" kimerevített záróképe (Mariinszkij Színház, Szentpétervár, színpadi rendező: Andrej Tarkovszkij):[404]



5. kép

Kimerevített kép: Muszorgszkij Borisz Godunov, *IV. felvonás, 3. kép. Mariinszkij Színház, Szentpétervár, színpadi rendező: Andrej Tarkovszkij.*

[404] Tarkovsky 1990/1993.

A fenti képen egy hullahegynek látszó, álomba merült embertömeg látható. A képet közvetlenül megelőző nyíltszíni akasztásoknak és lincseléseknek köszönhetően mintha *elmosódnék a határ álom és halál között*, sőt mintha a Bolond záróéneke is ebbe az irányba terelné a befogadói megértést. A *Borisz Godunov* zárójelenete, a Kromi jelenet egy hallatlanul dinamikus, robusztus, friss tavaszi erőtől duzzadó népi, karneváli jelenet, ami az akasztásokkal a végén a Bolond énekével a semmibe úszik, vagyis *elalszik*, „kihuny". A zárókép vizuális megoldása, ez a „félig álom, félig halál" kép szervesen bontakozik ki az előzményekből (hogy képzavarral éljek – hiszen itt a folyamat éppen ellenkező irányú, mint a „kibontakozás"; pontosabb lenne így fogalmazni: *szétfoszlik*…). A képi elem ennek köszönhetően termékeny dialógusba lép a zenei színpad „eseményeivel", vagyis magával a zenével. A Bolond „áthatolhatatlan, sűrű sötétségről" énekel:

> „tyemen tyomnaja, nyeprogljadnaja"

– az orosz szöveg egy szép és mélyértelmű figura etymologicát is tartalmaz (szó szerint: „sötét sötétség"). Talán aligha tekinthető „szándékoltnak" itt ez az allúzió Muszorgszkij részéről, de maga a *toposz* letagadhatatlanul jelen van: Danténak és Petőfi János vitézének, sőt Aeneasnak is a *sűrű sötéten* kellett áthaladniuk, mielőtt leszálltak az Alvilágba, illetve Pokolba… A Bolond éneke így közvetett módon arra is utal, hogy innentől a „Pokol" következik majd… Azt, ami most – a trónkövetelő küszöbönálló megkoronázását követő időszakban – következik, az orosz történetírás „zavaros időknek", *szmutá*nak nevezi, és mind a „régi" történetírók, mind a modern történészek között konszenzus van a tekintetben, hogy ez az időszak az orosz történelem leg*sötét*ebb korszakai közé tartozik. Az éjszaka jön…

A *Hovanscsina* Hajnal-képével „új nap" köszönt ránk (az opera nyitánya a *Hajnal a Moszkva-folyó felett* című szimfonikus kép). Az eredetileg egy rablódal témájára komponált, olykor „forradalmi jele-

netnek" is nevezett,[405] az opera végére saját hamvába haló Kromi jelenet féktelen sodrású, roppant dinamikájú és vitalitású zenei történései után a *Borisz Godunov*ban már csak ez a sötétségbe, „álom-halálba" dermedt állapot marad. Ez a *Hovanscsina* elején, más formában, de mintha új életre kelne – nem pusztán az opera nyitányában (ahol az ébredés „zajlik"), hanem a sztrelecek masírozásának jelenetében. A *Borisz Godunov*hoz hasonlóan a *Hovanscsina* cselekményének is a tömeghalál a végkifejlete. A színpadi háttérképként alkalmazott Verescsagin-festmény, amivel Kirchner a *Hovanscsiná*t elindítja (és amit az egyes felvonások előtt rendre „beúsztat" a színpadra), pontosan és még „történetileg" is „hitelesen" utal erre a végkifejletre. „Nem is rosszul", hiszen ez a festmény mindennél beszédesebb módon képes kontextualizálni az operát. Valami azonban mégiscsak hibádzik… A két rendezői megoldás (a képi megoldások) egymás mellé helyezése – Tarkovszkij záróképe *(Borisz Godunov)* és Kirchner nyitóképe a *Hovanscsiná*ból – talán közelebb vihet bennünket annak a (csak látszólag egyszerű) kérdésnek a tisztázásához, hogy „mitől jó egy operarendezés"?

A Bergman- és Tarkovszkij-rendezésekbe bevont külső Gyermekalakok katalógusszerű számbavétele talán kiindulópontul szolgálhat e két operának egy adott előadásból, tehát egy konkrét színpadi interpretáció felől induló elméleti értelmezése felé. Vegyük sorra a külső Gyermekalakok megjelenését a két operában:

Borisz Godunov:

1. A Koronázási jelenet vége felé „találkoznak" először a cár és a Gyermek
2. Csudov-kolostor, cellajelenet, Pimen monológja: a Gyermekalak látomásszerűen megjelenik, időnként el-, majd feltünedezik, fe-

[405] „Az elnevezés vulgáris, de találó" – fogalmazott egy alkalommal Papp Márta egy rádió-előadásában. Bojti–Papp 1981–1982.

hér-zöldes lepelben. A szerzetesek kara alatt egy felnőtt alak „eljátssza” a Gyermekalak testének kiterítését.

3. II. felvonás: kétszer feltűnik az „órajelenetben”, az elején („El innen!…”), s a végén.
4. Borisz halála, IV. felvonás, 2. jelenet: a jelenet végén (mikor Borisz már halott), feltűnik a Gyermekalak – először velünk szemben, majd háttal.

A varázsfuvola (Trollflöjten) nyitánya:

1. A kislány: fölemeli tekintetét a Szent György és a sárkány harcát ábrázoló festményre.



6. kép

Kimerevített kép: Ingmar Bergman Varázsfuvola-*adaptációja, nyitány.*

2. A „Mozart-portrék": A nyitány közepén egy Mozart-arckép jelenik meg (a közönségben feltűnik egy ehhez a Mozart-portréhoz hasonlító fiatal férfi arca). A nyitány második részében kétszer jelenik meg a kisgyermek Mozart.



7. kép

Az Ingmar Bergman rendezte Varázsfuvola-*adaptációban a nyitány második részében felbukkanó fenti gyermekkori Mozart-portré alapja Saverio dalla Rosa Mozart al Verona (1770, olaj, vászon) című festménye.*

Tarkovszkij „rendezői játéka" az előadásba helyezett Gyermekalakkal valószínűleg amiatt tekinthető különösen sikerültnek, mivel ez vizuális elemként megelőlegezi és felerősíti a darabban exponált, majd a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt játszódó jelenetben tetőző lelkiismereti drámát. A bibliai konnotációt (Heródes király és a kivégeztetett gyermekek) jól emeli ki a Gyermekalak, szerencsésen támogatva a zene befogadását. A színpadi összkép kifejlődése: a színpadi látvány

összeállása egységes képpé (például az I. felvonás ikonszerű álló záróképe), vagy az ellenkező irányú folyamat, a karneváli kavalkádból apokaliptikus látomássá foszló Kromi jelenet, amelyben a fejsze és ikon kettősségében a véres baltáé az utolsó szó – mindezek kialakulásában és célhoz juttatásában kulcsfontosságú szerepe van a rendezőtől a színpadra helyezett Gyermekalaknak.



8. kép

Kimerevített kép: Muszorgszkij: Borisz Godunov, *IV. felvonás, 3. kép. Mariinszkij Színház, Szentpétervár, színpadi rendező: Andrej Tarkovszkij.*

Tarkovszkijnál a fantom-Gyermekalak megjelenései minden esetben a Gyermeket a cárhoz fűző szoros viszonyra utalnak, és e „belső epifániák" a rendező által Borisz lelkiismeretéből „előhúzott" képeivé válnak. A *Trollflöjten* Nyitánya „képi aláhangszerelését" itt most nincs mód teljes körű elemzésnek alávetni, annyi azonban megállapítható, hogy a Gyermektől Gyermekig haladó folyamatnak köszönhetően itt is organikusan létrejön egy a zenével termékeny diskurzusban és korrelációban lévő interpretáció.

A Gyermekalak tehát mind Tarkovszkij, mind Bergman rendezésében keretet szab a darabnak, kijelöli az értelmezés lehetséges útjait. Bergman a befogadói oldalról, tehát „kívülről" vett mintával dolgozik, míg a Tarkovszkij-adaptáció immanens módon, a darab „belsejéből" vett mintát terít rá a színpadképre.

ZÁRSZÓ

Ilja Iljics és Séth benéznek a Paradicsomba

> Boldog emberként éltek, azt gondolva, hogy másképp nem szabad s nem is lehet, meg voltak győződve, hogy a többiek is éppúgy élnek, mint ők, s másképp élni bűn.
> […]
> És meglehet, hogy az álom, a bágyadt élet örök csendje, a mozgás, mindenféle kaland és veszély hiánya is arra ösztökéli az embert, hogy a természetes világ közepén egy másik nem létezőt teremtsen, henye képzeletének abban keressen tobzódást, mulatságot vagy a körülmények megszokott láncolatának megfejtését, a jelenségen kívül a jelenség okát.
>
> Goncsarov: *Oblomov*

A kisgyermek Ilja Iljics Oblomov az *Oblomov* néhány napja című film elején mozdulatlanul áll az előtt az ajtó előtt, mely ajtó mögött az oblomovkai házba késő este hazaérkezett anyácska alszik…

A legenda szerint, amikor Ádám már érezte, hogy halálán van, elküldte harmadszülött fiát, a Káin és Ábel után született Séthet a Paradicsom kapujába, hogy hozzon neki az Élet és a Tudás fájának olajából. Az őrt álló angyal azonban olajat nem, csak három ágat adott Séthnek, és egy jóslatot mondott. A jóslat szerint Ádám akkor fog meggyógyulni, amikor a fa gyümölcsöt terem. A fiú ezután hazatért, de az apját már holtan találta. Séth eltemette Ádámot, az ágakat pedig elültette a sírnál. (A történet egy másik változatában Séth nem ágat, hanem magokat kapott az angyaltól, amelyeket apja szájába, a nyelve alá helyezett.)

E könyv elején egy olyan aranykorba invitáltam az Olvasót, amelyben irodalom és zene magától értetődő módon, egymást feltételezve

éltek és virágoztak, mit se tudván arról, hogy ők irodalom és zene. Ennek a kornak nem volt egységes szava az *irodalomra.* Könyvemmel erre az aranykorra kívántam rést nyitni néhány irodalmi és zenei alkotás értelmezésével. Az értelmezés haladási irányait az alcímben így jelöltem meg: „A mitopoétika ösvényein a zene fenomenológiájáig."

Létezik valami, ami a zene fenomenológiáját és az irodalmi (költői) alkotások mitopoétikai megközelítését összekapcsolja egymással, és e két megközelítést egymásra utalja. Ez az egymásrautaltság a kulturális hagyomány megőrzése és e hagyományra való reflektálás együttes késztetésében mutatkozik meg. A megőrzés és reflektálás egyidejű cselekményei azok a bejárt ösvények, amelyek a mitopoétikától a zenei fenomenológiához vezetnek el. Idézzük fel még egyszer az egyszerre modern és archaikus Oszip Mandelstam kultúrameghatározását:

> A kultúra és a műveltség a lehetőség szerinti leggyorsabb képzettársítások iskolája.

Vajon mit láthatott Séth, amikor benézett a Paradicsomba? Nem léphetett be, csupán kívülről nézhetett be. Csak találgathatunk, hiszen erről semmilyen írott forrásunk nincs.

És vajon mit láthatott a kis Ilja Oblomov, amikor édesanyja ajtaja előtt – a Paradicsom kapujában – álldogált? Semmit az ajtón kívül; de a várakozás kimondhatatlan boldogsággal és gyönyörűséggel töltötte el, s egyszer csak ujjongva elkezdett szaladni, ki a házból, le az udvarra, onnan a rétre, és perceken át csak ezt kiáltozta: „Маминька приехала! Маминька приехала!" („Megjött a mamácska!").

Oblomov egész felnőtt életében az oblomovkai házba vágyik vissza, erről a házról álmodik. Hiszen itt volt először igazán boldog. Ide hozták vissza mindig az álmai. Az oblomovkai Paradicsom őrangyala, a leveleivel a felnőtt Oblomovnak annyi fejfájást okozó sztaroszta, aki Stolz szerint „[Oblomov] szeme előtt rabolja ki Oblomovkát"… De nem folytatom, nem érdekes az őr meg a sztaroszta. Az az érdekes, hogy mi történne, ha Oblomov egyszer felkerekedne, és visszautazna Oblomovkába, bepillantana azon az ajtón, vagy csak egyszerűen újra elálldogálna ott?

Kedves Olvasó, ha végigolvastad ezt a könyvet, vagy akár csak egy részét, akkor megtudtad, hogy a kis Oblomov, más néven Séth, mit láthatott, amikor visszament és bepillantott a Paradicsomba. Mivel a Paradicsom *per (meam) definitionem* az „irodalomtörténeti bűnbeesés előtti" állapot, a bepillantónak nemcsak *látnia,* hanem *hallania* is kellett.

BIBLIOGRÁFIA

RÖVIDÍTÉSEK

AEÖPM	1955–1982. *Ady Endre* Összes prózai művei I–XI. Kritikai kiadás. Szerk. Láng J. – Vezér E. Akadémiai Kiadó, Budapest.
AEÖV	1969-től. *Ady Endre Összes versei* I–IV. Kritikai kiadás. Szerk. Koczkás S. – Láng J. – Vezér E. – N. Pál József - Janzer Fr. – Nényei Sz. N. Akadémiai Kiadó, Budapest.
BDM	2004. *Berzsenyi Dániel Művei*. Szöveggond., utószó, jegyz. Orosz L. 3. jav. kiad. Osiris, Budapest.
BDÖM	2011. *Berzsenyi Dániel Összes Munkái*. Kritikai kiadás. Sorozatszerk. Szajbély M. EditioPrinceps Kiadó, Budapest.
Finály	1991. Finály H. *A latin nyelv szótára*. Budapest, Franklin Társulat, 1884. Editio Musica, Budapest repr. kiad. 1991.
GyKT	1990. Györkösy A. – Kapitánffy I. – Tegyey I. Ógörög-magyar nagyszótár. Akadémiai, Budapest.
ITk	*Irodalomtörténeti Közlemények*
LSJ	1992. Liddell, H. G. – Scott, R. – Jones, H. S. Greek–English Lexicon. Oxford.
MLDE	1997. *Modeszt Muszorgszkij – Levelek. Dokumentumok. Emlékezések.* Vál., ford., szerk. Bojti J. – Papp M. Kávé Kiadó, Budapest.
VMÖM-D	1983. *Vörösmarty Mihály Összes művei* I–XVIII. Kritikai kiadás. Szerk. Horváth K. – Tóth D. XII. *Drámafordítások.* Sajtó alá rend. Ruttkay K. Akadémiai, Budapest.
ZPE	*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*

Abbate, C. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.* Princeton.

Abrams, M. H. 1960. „The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor": Uő (szerk.), *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism.* New York.

Abrams, M. H. 1973. *Natural Supernaturalism.* Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York.

Aeschylus Agamemnon: lásd Denniston – Page 1960; Fraenkel 1950.
Aeschylus: lásd West 1990.
Agawu, K. 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music.* Princeton.
Aiszkhülosz 1971. *Aiszkhülosz drámái.* Ford. Devecseri G., Jánosy I., Kerényi G., Trencsényi-Waldapfel I. Budapest.
Allen, T. W. – D. B. Monro. 1902-17. *Homeri Opera.* I-V. Oxford. (3. kiad. 1920)
Allen, T. W. – E. E. Sikes 1904. *The Homeric Hymns.* London.
Bolonyai G. 2002. *Arisztophanész vígjátékai.* Ford. Arany J. Osiris, Budapest.
Aristides: lásd Dindorf 1829; Spengel 1854.
Aristotelés 1982. *Rétorika.* Ford. Adamik T. Budapest.
Aristotelés 1997. *Poétika és más költészettani írások.* Ford. Ritoók Zs. PannonKlett Kiadó.
Aristotelis *Ars rhetorica:* lásd Ross, W. D. 1964.
Aristotelis *Ars Poetica:* lásd Kassel 1965.
Assmann, J. 2012. *A varázsfuvola. Opera és misztérium.* Ford. Tatár S. Atlantisz, Budapest.
Babits M. 1978. *„A férfi Vörösmarty”:* Uő, *Esszék, tanulmányok I-II.* Szépirodalmi, Budapest. I. köt., 226–255.
Baest, A. van – Driel, H. van. 1995. *The Semiotics of C. S. Peirce Applied to Music: A matter of belief.* Tilburg.
Baest, A. van 2000. *A Semiotics of Opera*. Oburon Delft.
Bahtyin, M. M. 2000. „Эпос и роман (О методологии исследования романа)”: *Эпос и роман.* Санкт-Петербург, 194–232.
Bahtyin, M. M. 2001. *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Ford. Hetesi I., Horváth G., Könczöl Cs., Szőke K. Budapest.
Barrett, W. S. 1964. *Euripides Hippolytos.* Oxford. (repr. 2001.)
Bede A. (ford.) 1989. *Horatius összes művei Bede Anna fordításában.* Budapest.
Benedek D. 2018. *Food of the Gods.* Taipei.
Biblia 1980. Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Budapest.
Bojti J. – Papp M. 1981–1982. *Muszorgszkij*. Hatrészes előadássorozat. Magyar Rádió, Budapest.
Bojti J. 1981. „Muszorgszkij-problémák”: *Muzsika* XXIV 3.
Bojti J. 1995. „Muszorgszkij: Hovanscsina 1–2.”: *Muzsika* XXXVIII. 11., 19–26; 12., 22–29.
Bojti J. 2019. *Muszorgszkij* Hovanscsináj*a.* Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
Borbély A. 2010. „Hallani a nyelvet – Berzsenyi Dániel poétikája”: *Közvetítési módok – közvetíthetőség.* Doktorandusz konferencia. Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest.
Bornemann, E. R. 1999. *Görög nyelvtan*. Ford. Mayer P. Székesfehérvár.

Bowra, C. M. 1935. *Pindari carmina cum fragmentis.* Oxford.
Braunbehrens, V. 2006. *Mozart. A bécsi évek.* Ford. Györi L. Budapest
Brown, D. 2002. *Musorgsky. His Life and Works.* Oxford.
Bucolici Graeci: lásd Wilamowitz–Moellendorf (é. n.).
Burnet, J. 1967. *Platonis opera*, vol. 1. Oxford 1900. repr. 1967.
Campbell, L. 1871. Sophocles: The Plays and Fragments. Vol. I. Oxford.
Clausen, W. 1994. *Virgil. Eclogues.* Oxford. (repr. 2003.)
Coleman, R. 1977. *Vergil. Eclogues.* Cambridge. (repr. 2001.)
Crusius, O. (szerk.) 1912. *Fr. Nietzsche*: *Philologica.* Band 2. *Unveröffentlichtes zur Literaturgeschichte, Rhetorik und Rhythmik.* Leipzig, 3–5, 131–150. Magyarul lásd Nyíri–Szécsi 1998.
Csetri L. 1977. „Berzsenyi poétikájának néhány kérdéséről": *ITk* 1, 38–42.
Csontos E. – Feldmár A. 2008. „Beszélgetés Feldmár Andrással: »Come to me, my melancholy baby!«" *2000 Irodalmi és társ. havi lap,* 2008. június. http://ketezer.hu/2008/06/come-to-me-my-melancholy-baby/
Dain, A. – P. Mazon. 1967. *Sophocle,* vol. 1, Les Belles Lettres, Paris, 1955. (repr. 1967.)
Dante, A. 2016. *Isteni színjáték.* Ford. Nádasdy Á. Budapest.
Dawe, R. D. 1975–1979. Sophocles, *Tragoediae* I–II, Leipzig.
De Man, P. 1997. „Bevezetés": Jauss 1997, 407–430. (Eredeti megjelenés: „Introduction": H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception.* Trans. T. Bahti 1982, Harvester Press, vii–xxv.)
Denniston, J. D. – Page, D. 1960. *Aeschylus Agamemnon.* Oxford.
Diels, H. A. – Kranz, W. 1966. *Gorgias. Fragmenta = Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2. Berlin, Weidmann, 1952. (repr. 1966. Fragm. 11, 51–64.)
Dindorf, W. 1829. *Aristides,* vol. 2. Leipzig. (repr. 1964.)
Dionysios Thrax: lásd Uhlig 1883.
Dodds, E. R. 1960. *Euripides Bacchae.* Oxford.
Dosztojevszkij, F. M. 1983. *Ördögök.* Ford. Makai Imre. Budapest.
Dover, K. J. 1965. *Thucydides. Book VII.* Oxford.
Dover, K. J. 1980. *Plato. Symposium.* Cambridge.
Dover, K. J. 1999. *Thucydides. Book VI.* Bristol. (1. kiad. Oxford, 1965.)
Drachmann, A. B. 1908. *Zur Composition der Sophokleischen Antigone.* Hermes, 43, 1908, 67–76.
Eichenbaum B. M. [Эйхенбаум, Б. М.] 1982. „Как сделана »Щинель« Гоголя": Кирай, Д. – Ковач, А. (szerk.) 1982. Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Budapest, 409–421. (eredeti megj.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка *I–II*. Петроград, 1919, 151–165.
Eichenbaum, B. M. 1974. „Hogyan készült Gogol köpönyege" (ford. Gellért Gy.): Uő, *Az irodalmi elemzés.* Budapest, 58–78.
Else, G. 1976. *The Madness of Antigone.* Heidelberg.

Emerson, C. – Oldani, R. W. 1994. *Modest Musorgsky and* Boris Godunov. *Myths, Realities, Reconsiderations.* Cambridge.
Emerson, C. 1986. *Boris Godunov. Transpositions of a Russian Theme.* Bloomington and Indianapolis.
Euripides: lásd Barrett 1964; Dodds 1960.
Euripidész 1984. *Euripidész* összes drámái. Ford. Devecseri G., Horváth I. K., Jánosy I., Kárpáti Cs., Kerényi G., Trencsényi-Waldapfel I. Budapest.
Felsenstein, W. 1966. *Az új zenés színjáték.* Szerk. Sz. Szántó Judit, ford. Bárd O.-né. Budapest.
Fenyvesi, K. 2012. Body, *Epistemology, Interpretation. Friedrich Nietzsche and Karl Kerényi.* Jyväskylä.
Ferrari, F. 2014. „Sappho and her Brothers and Other Passages from the First Book": *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 192, 1–19. Transl. by Ch. Mecariello.
Fodor G. 1974. *Zene és dráma*. Budapest.
Fodor G. 1996. „A reménytelen remekmű (Hovanscsina) 1–2.": *Muzsika* XXXIX. 1., 22–29; 2., 31–34.
Fodor, G. 1999. *Das hoffnungslose Meisterwerk.* Cuxhaven-Dartford.
Fodor G. 2002. *A Mozart-opera világképe.* Budapest.
Fodor G. 2005. „Egy „antik operajelenet". A musiké Aischylos *Agamemnón*jának Kassandra-jelenetében": *Magyar Zene* XLIII. 1., 3–22.
Földényi F. L. 1984. *Melankólia.* Budapest.
Földényi F. L. 2013. *A Medúza pillantása. A misztika fiziognómiája.* Budapest. 2. átdolg. kiad.
Földes Gy. 2006. „Örök visszatérés: Nietzsche és/vagy Eliade": Nyárdélutáni Hold Rómában, „Én nem vagyok modern?" Ady-konferencia: ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete, Budapest, 2006. május.
Fraenkel, E. 1950. *Aeschylus Agamemnon* (3 vols). Oxford.
Freidenberg, O. M. 2006. *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature,* ford. Kevin Moss, *Sign/Text/Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics,* vol. ii., Amsterdam. Egy része eredetileg oroszul: Uő, 1978.
Frejdenberg [Фрейденберг, О. М.] 1978. Миф и литература древности. Москва.
Frejdenberg, O. 1999. „Motívumok" Ford. Hermann Z. Uő, *A szó poétikája.* Szerk. Kovács Á. *Helikon,* XLV. 1–2., 55–62.
Frejdenberg, O. M. [Фрейденберг, О. М.] 1977. *Поэтика сюжета и жанра.* Ленинград 1936. Лабиринт, Москва 1977.
Frid, E. [Фрид], E. 1974. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Ленинград.
Friedländer, P. 1934. „Polla Ta Deina": *Hermes* 69, 1934, 56–63.
Füst M. 1920. „Berzsenyi Dániel (1776–1836)": *Nyugat* 1920. 21–22.

Füst M. 1967. „Általános tudnivalók Shakespeare-ről": Uő, *Emlékezések és tanulmányok.* Budapest.

Füst M. 1980. *Látomás és indulat a művészetben.* Budapest.

Gedeon, T. (szerk., ford., bev.) 1960. *Mozart bécsi levelei.* Budapest.

Gifford, H. 1947. „Shakespearian Elements in *Boris Godunov*": *The Slavonic and East European Review* XXVI. 152–160.

Goheen, R. F. 1951. *The Imagery of Sophocles' Antigone. A Study of Poetic Language and Structure,* Princeton.

Gorgias: lásd Diels–Kranz 1966.

Greene, E. (szerk.) 1996. *Reading Sappho: Contemporary Approaches.* University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Griffith, M. 1999. Sophocles Antigone. Cambridge.

Halász E. 1995. *Nietzsche és Ady.* Ictus Kiadó, Budapest. 2. kiad.

Hamvas B. 1995. *Scientia Sacra* I. köt. In *Hamvas Béla művei,* 9. köt. Szerk. Dúl Antal. Szentendre.

Hartshorne, C. – P. Weiss (eds.) 1965–1967. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Mass.

Hatvany L. 1980. *Így élt Petőfi*. I. köt. Budapest.

Havas L. 1989. *Vergilius Eklogái – Vergilii Eclogae.* Budapest.

Hegel, G. W. F. 1980. *Esztétikai előadások* I–III. Ford., jegyz. Zoltai D. 2. kiad. Budapest.

Heidegger, M. 1983. „Das denkerische Dichten als Wesenseröffnung des Menschseins. Auslegung des ersten Chorliedes aus der »Antigone« des Sophokles in drei Gängen": Uő, *Einführung in die Metaphysik.* Tübingen, 153–181.

Heidegger, M. 1995a. *Bevezetés a metafizikába.* Ford. Vajda M. Ikon Kiadó.

Heidegger, M. 1995b. *Költemények a gondolkodás tapasztalatából.* Ford. Keresztury D. Budapest.

Herodoti *Historiae:* lásd Hude 1908.

Hesiod: lásd West 1996.

Hésziodosz 1976. *Istenek születése. Munkák és napok.* Ford. Trencsényi-Waldapfel I. Budapest.

Hoffmann, E. Th. A. 1993. *Sämtliche Werke in sechs Bänden.* Hg. H. Steinecke. Frankfurt am Main. Band 2/I: *Phantasiestücke in Callots Manier.*

Hoffmann, E. Th. A. 2007. *Fantáziadarabok Callot modorában.* Szerk., ford. Horváth G. Budapest.

Homerus: lásd Allen–Monro 1902-17.

Homérosz 1974. *Iliász – Odüsszeia – Homéroszi költemények.* Ford. Devecseri G. Budapest.

Hornblower, S. 1991, 1996. *Commentary on Thucydides.* Oxford, 1991 [vol. 1], 1996 [vol. 2].

Horatius 1961. Quinti Horati Flacci *Opera omnia.* Quintus Horatius Flaccus *Összes versei.* Ford. András L., Áprily L., Babits M. és mások. Budapest.

Horace, Horatius: lásd Wickham 1891; Wickham–Garrod 1982.

Horatius 1989: lásd Bede A. (ford.) 1989.

Horváth J. 1960. *Berzsenyi és íróbarátai.* Budapest.

Horváth J. 2008. „A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése": *Horváth János Irodalomtörténeti Munkái* IV. Budapest, 737–924. http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1371516.ece

Hude, C. 1908. *Herodoti Historiae* I–II. Oxford. (3. kiad. repr. 1957.)

Hygini *Fabulae:* lásd Rose, H. J. 1933.

Hymni Homerici: lásd Allen–Sikes 1904.

Iser, W. 1993. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology.* Baltimore–London.

Iser, W. 2001. *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein.* Ford. Molnár G. T. Budapest.

Jauss, H. R. 1989. *Question and Answer. Forms of Dialogic Understanding.* Univ. of Minnesota Press, Minneapolis.

Jauss, H. R. 1997. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.* Ford. Bernáth Cs., Bonyhai G., Katona G., Király E. Kulcsár Szabó Z., Molnár G. T. Budapest.

Jebb, R. C. 1900. *Sophocles: The Plays and Fragments, with critical notes, commentary, and translation in English prose. Part III: The Antigone.* Cambridge.

Jebb, R. C. 1990. The Antigone of Sophocles of Sir Richard C. Jebb, abr. Shuckburgh, E. S. 1990 (1. kiad. 1902.).

Jeffrey, W. 2000. *Rhetorics and Poetics in Antiquity.* Oxford

Jenkyns, R. 1989. „Virgil and Arcadia": *The Journal of Roman Studies* 79, 26–39.

Jones, H. S. – J. E. Powell. 1900–1901. *Thucydides Historiae.* I–II. Oxford. (repr. 1963.).

Jung, C. G. – K. Kerényi. 1991. *Essays on a Science of Mythology.* Princeton.

Jung, C. G. 1993. *Az ember és szimbólumai.* Ford. Matolcsi Á. Budapest.

Karamzin, N. M. [Карамзин, Н. М.] 1993. История государства российского I–IV. Калуга.

Karinthy Fr. 1979. *Így írtok ti. Paródiák.* I. köt. Budapest.

Kassel, R. 1965. *Aristotelis De Arte Poetica liber.* Oxford.

Kárpáti A. 2013. „Aischylos és a zenedramaturgia születése": Berlácz M. – Grabócz M. (szerk.): *Tanulmányok Újfalussy József emlékére.* Budapest, 363–388.

Kárpáti A. 2014. *Múzsák ellenfényben. A régi görög újzene: vázakép, popkultúra, politika.* Budapest.

Karsai Gy. 1998. *Homérosz: Íliász.* Budapest.

Kassel, R. 1965. *Aristotelis de arte poetica liber.* Oxford.

Kelemen J. 1999. *A szentlélek poétája*. Budapest.
Kenyeres Z. 1998. *Ady Endre.* Budapest.
Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi G. Budapest.
Kerényi K. 1984a. *Halhatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok 1918–1943.* Vál., szerk. Komoróczy G. – Szilágyi J. Gy. Budapest
Kerényi K. 1984b. *Hermész, a lélekvezető. Az élet férfi eredetének mitologémája.* Budapest.
Kierkegaard, S. 1978. *Vagy-vagy.* Ford. Dani T. Budapest.
Király Gy – Kovács Á. [Кирай, Д. – Ковач, А.] 1982. Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Tankönyvkiadó, Budapest.
Kis J. 1985. „Kis János emlékezései életéből maga által feljegyezve": *Berzsenyi Dániel művei. Kis János Emlékezései.* Budapest, 809–1026.
Kiss E. 1977. „Nietzsche hatása a fiatal Adyra": *ITk* LXXXI 4–6.
Knox, B. 1964. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy,* Berkeley and Los Angeles.
Komlós A. 1975. „Vörösmarty: A vén cigány": *Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig.* Budapest, 370–381.
Kovács Á. – Nagy I. (szerk.) 1999. *A szó poétikája. Helikon* LXV (1999) 1–2.
Kovács Á. 1999. „A gogoli szövegmű (A köpönyeg – írva és olvasva)": Kovács Á. – Nagy I. (szerk.) *A szótól a szövegig és tovább… Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből.* Budapest, 259–270.
Kovács E. – Szerdahelyi I. 1980. *Irodalomelméleti alapfogalmak.* Budapest.
Kölcsey F. 1836. Uő, „Emlékbeszéd Berzsenyi Dániel felett. Olvastatott a M. Akadémia közülésében, Sept. 11. 1836.": *KFVM,* 226–234.
Kőszegi L. (vál., szerk.) – Kunszt Gy. – Laczkó S. (társszerk.), Nietzsche-tár. *Szemelvények a magyar* N*ietzsche-irodalomból 1956-ig:* http://www.scribd.com/doc/44416277/Nietzsche-tar
Kroó K. 1999. „Az irodalmi szöveg mint saját „próféciájának" beteljesítője és értelmezője (A szemantikai előreutalás költői szerkezete)": Kovács Á. – Nagy I. (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább… Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből.* Budapest, 67–114.
Kulcsár Szabó E. 1995. „Hatástörténet és metahistória (Hozzáférhető-e a történetiség?)": *Literatura* 1995 1. 58–80.
Kulcsár Szabó E. 1997. „Költészet és dialógus (A lírai művek befogadásának kérdéséhez)": *Literatura* 1997 3. 256–269.
Kulcsár Szabó E. 1998. „A »befejezett« műalkotás – a befogadás illúziója és az olvasás rétorikája között": Uő, *A megértés alakzatai*. Csokonai Kiadó, Budapest, 20–29. + „Előszó: A megértés mint feladat és történés": Uő, 7–19.
Kulcsár Szabó E. 2000. „ »Szétterült ütem hálója« (Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében)": Uő: *Irodalom és hermeneutika*. Budapest, 169–197.

Laczkó S. (szerk.) 1872–1995. A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872-től 1995-ig: http://mek.oszk.hu/00600/00622/00622.pdf

Lanata, G. 1996. „Sappho's Amatory Language": E. Greene (szerk.) 1996, 11–25.

Landon, H. C. R. 2007. „Mozart and the Theatre of His Time" *The Mozart Compendium*. 358–371. Readings Press.

Lévy-Bruhl, L. 1910. *Les functions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris.

Lévy-Bruhl, L. 1927. *How Natives Think*. New York.

Lloyd-Jones, H. – Wilson, N. G. 1990. *Sophocles, Fabulae*. Oxford.

Lobel, E. – D. Page 1955. *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford.

Loszev A. F. [Лосев, А. Ф.] 1995. „Музыка как предмет логики": Uő, Форма, стиль, выражение. Москва, 405–602.

Lotman, J. M. [Лотман, Ю. М.] 1973. „Культура и текст как генераторы смысла»: Кибернетическая лингвистика. Москва, 23–30.

Lotman, J. M. [Лотман, Ю. М.] 1992. „Символ в системе культуры. Текст как семиотическая проблема": Uő, Избранные статьи I–III, т. 1.

Lotman, J. M. 1989. „A kultúrák kölcsönhatásának elmélete. Szemiotikai megközelítés" (ford. Bartos M., Pálfi Á.): *Kultúra és közösség* 1989, 6, 3–14.

Lotman, J. M. 1994. „Kultúra és szöveg: a gondolkodás generátorai" (ford. Hoffmann K.): Kovács Á. – V. Gilbert E. (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*. Pécs, 44–56.

Mandelstam, O. E. [Мандельштам, О. Э.] 1991. *Разговор о Данте*. In: Uő, *Собрание сочинений в четырех томах*. Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Москва, 1991. Том второй [2. köt.] Проза, стр. 363–413.

Mandelstam, O. E. 1992. „Beszélgetés Dantéról": Uő, *Árnyak tánca*. Ford. Makai I. Budapest, 82–131.

Marchant, E. C. – T. E. J. Wiedemann 1982. *Thucydides. Book I*. Bristol. (repr. 1993.)

Marót K. 1927. A költészet lényege és formája. *Budapesti Szemle*, 1927. évf. 207, 212–268.

Meletyinszkij, J. M. 1985. *A mítosz poétikája*. Ford. Kovács Z. Budapest.

Mendelsohn, D. 2015a. „Hearing Sappho": New Yorker, March 12.

Mendelsohn, D. 2015b. „Girl interrupted. Who was Sappho?": New Yorker, March 16.

Merényi O. 2008. „Berzsenyi Dániel (1776–1836) betegségei és halála": *Ponticulus Hungaricus* 7–8.

Mészöly D. 1988. „Vörösmarty és Lear": Uő, *Új magyar Shakespeare. Fordítások és esszék. Budapest. 72–90.*

Mezősi M. 2004. „»It Was from Love He Blabbed to Me!« Re-Constructing Puškin's Romantic Tragedy: The Poetics and Poesis of Provocation. The Pre-Texts within the Text of Boris Godunov": *Slavica* XXXIII. 153–160.

Mezősi M. 2006. *Zene, szó, dráma – színjátékok és szín(e)változások. A történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szkepszisében*. Budapest.

Mezősi M. 2007. „A Borisz Godunov-szüzsé: történet(és)írás. Az autoritatív elbeszéléstől a müvészi szkepszisig: Karamzin, Puskin és Muszorgszkij feldolgozásai": *Literatura* XXXIII. 1, 19–29.

Mezősi M. 2010. *Publius Vergilius Maro: Első ekloga.* Ford. Mezősi M. *Holmi* XXII. 7, 916–917.

Monelle, R. 1992. Linguistics and Semiotics in Music. *Contemporary Music Studies,* Vol. 5 Harwood Acad. Publ.

Muszorgszkij, *Levelek. Dokumentumok. Emlékezések.* Lásd *MLDE* 1997.

Muszorgszkij, M. P. [Мусоргский, М. П.] 1932. Письма и документы. Szerk. А. Римский-Корсаков, Москва-Ленинград. http://www.khovanshchina.com/

Muszorgszkij, M. P. [Мусоргский, М. П.] 1981. Письма. (szerk. nélk.) Москва.

Mynors, R. A. B. 1969. *P. Vergili Maronis Opera.* Oxford. (repr. 1980.)

Nagy, G. 1996. „Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: »Reading« the Symbols of Greek Lyric": Greene, E. (szerk.) 1996, 35–57.

Németh Gy. 1990. *Szapphó fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul.* Budapest.

Nietzsche, F. W. 1922. *Rhetorik. Darstellung der antiken Rhetorik. Vorlesungen 1872–1876. Gesammelte Werke* 5. Band. München, 285–319.

Nietzsche, F. W. 1985. *Ecce Homo.* Faksimileausg. des Druckmanuskripts. Herausg. von Karl-Heinz Hahn. Edition Leipzig.

Nietzsche, F. W. 1994. *Werke in drei Bänden.* Herausg. von Karl Schechta. Darmstadt.

Nietzsche, F. W. 1997a. *A vidám tudomány.* Ford. Romhányi T. G. Budapest.

Nietzsche, F. W. 1997b. „Rétorika": Thomka B. (szerk.) *Az irodalom elméletei* IV. Pécs, 5–49.

Nietzsche, F. W. 1998a. „A görög irodalom története": Nyíri K. – Szécsi G. (szerk.) *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérostól Heideggerig.* Ford. Vajda K. Budapest, 21–37.

Nietzsche, F. W. 1998b. *A morál genealógiájához.* Ford. Vásárhelyi Sz. L. Veszprém.

Nietzsche, F. W. 2001. „Nietzsche contra Wagner. Egy pszichológus periratai." Zoltai D. ford. Epilógus 1.: *Holmi,* 2001, 3, 360–375.

Nietzsche, F. W. 2003. *Ecce homo.* Ford. Horváth G. Budapest.

Nietzsche, F. W. 2004. *Bálványok alkonya.* Nietzsche kontra Wagner. Ford. Romhányi T. G.

Nietzsche, F. W. 2008. *Emberi, nagyon is emberi.* I. rész. Ford. Horváth G. Budapest.

Nietzsche, F. W. 2009. *Hajnalpír.* Ford. Óvári Cs. Máriabesnyő–Gödöllő.

Obbink, D. 2014a. „New Poems by Sappho." *Times Literary Supplement*, Feb. 5, 2014.

Obbink, D. 2014b. „Two new poems by Sappho." *Zeitschrift für die Papyrologie und Epigraphik* 189, 32–49.

Obbink, D. 2015. „Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri", konf.ea.: 'New Fragments of Sappho', New Orleans, 2015. jan. 9., 'Society for Classical Studies' szekció. www.papyrology.ox.ac.uk/Fragments/SCS.Sappho.2015.Obbink.paper.pdf

Orlova, A. A. [Орлова, А. А.] – Pekelisz, M. Sz. [Пекелис, М. С.] (szerk.) 1972. Модест Мусоргский, Литературное наследие 1–*2*. Москва.

Ovidi Nasonis (1954) *Fastorum Libri Sex* – Ovidius *Római naptára.* Ford. Gaál L. Budapest.

Ovidius 1982. Átváltozások. Ford. Devecseri G. Budapest.

Ovidi *Metamorphoses:* lásd Tarrant, R. J. 2004.

Palmer, R. E. 1969. *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer.* Evanston.

Papp M. 1995. „A *Borisz Godunov* Tarkovszkij rendezése alapján a szentpétervári Kirov Operában": *Muzsika* XXXVIII. 5.

Papp M. 2000. „Eredeti Boriszok. Muszorgszkij operájának felvételeiről": *Muzsika* XLIII. 8, 7–17.

Pásztori Múzsa – Görög bukolikus költők 1961. Ford. Kerényi G. Budapest.

Pindari carmina. Lásd Bowra, C. M. 1935.

Plato, *Symposium.* Lásd Dover, K. 1980.

Platón 1984. *Platón Összes művei* I–III. Budapest.

Platón 2005. *A lakoma. Platón összes művei kommentárokkal.* Telegdi Zs. fordítását javította Horváth J. Budapest.

Platón 2006. *A szofista. Platón összes művei kommentárokkal.* Kövendi D. fordítását átdolgozta Bene L. Budapest.

Platón 2007. *Prótagorasz. Platón összes művei kommentárokkal.* Ford. Bárány I. Budapest.

Platonis opera. Lásd Burnet, J. 1967.

Plutarkhosz 1978. *Párhuzamos életrajzok* I–II. Ford. Máthé E. Budapest.

Polgár A. 2012. „Antigoné szúrós tekintete.": *Irodalmi Szemle,* május. http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2012/2012-majus/1185-polgar-aniko-antigone-szuros-tekintete

Prodi, E. E. 2017. „Text as Paratext: Pindar, Sappho, and Alexandrian Editions": *Greek, Roman and Byzantine Studies* 57, 547–582.

Pseudo-Longinos 1965. *A fenségről.* Görögül és magyarul. Bev., ford., jegyz. Nagy F. Budapest.

Puskin, A. Sz. [Пушкин, А. С.] 1960. Под ред. Благого, Д. – Бонди, С. – Виноградова, В. – Оксмана, Ю. *А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах*. Москва 1952–1962.

Putnam, M. C. J. 1970. *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues.* Princeton.

Rácz I. P. 1999. „Szemiotikai intertextualitás (Lotman [poszt]strukturalizmusának kérdéséhez)": Kovács Á. – Nagy I. (szerk.): *Helikon* 1999 1–2, 115–130.
Ricoeur, P. 2006. *Az élő metafora.* Ford. Földes Gy. Budapest.
Riffaterre, M. 1978. *Semiotics of Poetry.* Bloomington, London.
Riffaterre, M. 1998. „Szimbolikus rendszerek a narratívában"; „A fikció tudattalanja": Thomka B. (szerk.), *Narratívák 2. Történet és fikció.* Budapest, 61–84; 85–104.
Ritoók Zs. 2004. „Költészet és rétorika a görögöknél": *Holmi* XVI 11, 1339–1345.
Ritoók Zs. 2006. „Görög költemények papiruszon": *Holmi* XVIII 1, 6–11.
Ritoók Zs. 2019. *Homéros Magyarországon.* Budapest.
Rose, H. J. 1933. *Hygini Fabulae.* Leiden.
Ross, W. D. 1964. *Aristotelis ars rhetorica.* Oxford, 1959. repr. 1964.
Rusten, J. S. 1989. *Thucydides. The Peloponnesian War. Book II.* Cambridge. (repr. 1991.)
Safranski, R. 2000. *Nietzsche. Biographie seines Denkens.* München/Wien.
Safranski, R. 2002. *Nietzsche. Szellemi életrajz.* Ford. Györffy M. Budapest.
Safranski, R. 2000. *Nietzsche. Biographie seines Denkens.* München–Wien.
Sappho, Alcaeus: lásd Lobel–Page 1955 [in *Poetarum Lesbiorum fragm.*]; Voigt 1971.
Schacht, R. 1983. *Nietzsche.* London.
Schlesinger, E. 1937. „Deinotes": *Philologus* 91 (1936–37), 59–66.
Segal, C. P. 1964. „Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the Antigone": *Arion* I1I 2, 46–66.
Segal, C. P. 1981. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles.* Cambridge, MA.
Segal, C. P. 1996. „Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry": E. Greene. (szerk.) 1996, 58–75.
Shanske, D. 2009. *Thucydides and the Philosophical Origins of History.* Cambridge.
Shaw, J. Th. 1994. *Pushkin's Poetics of the Unexpected. The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry*. Slavica Publishers Inc.
Sirinjan, R. [Ширинян, Р.] 1981. Оперная драматургия Мусоргского. Москва.
Sklovszkij, V. B. [Шкловский, В. Б.] 1929. „Искусство, как прием": Uő, Теория прозы. Москва, 7–23. Lásd még Кирай–Ковач 1982, 79–87.
Snell, Br. – H. Maehler, 1987. *Pindari carmina cum fragmentis.* Vol. 1, ed. 8. Leipzig.
Solomon, M. 2006. *Mozart.* Ford. Barabás A. Budapest.
Solomon, R. C. 2003. *Living with Nietzsche: What the Great Immoralist Has to Teach Us.* Oxford.

Sophocles: lásd Campbell 1871; Dain–Mazon 1967; Dawe 1975–1979; Jebb 1900 és 1990; Lloyd-Jones–Wilson 1990; Wilbrandt 1903.

Spaemann, R. 1986. „Vége az újkornak?”: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*. VHC, Weinheim.

Spengel, L. von 1854. *Aelius Aristides: Ars rhetorica. Rhetores Graeci*, vol. 2. Teubner, Leipzig. [repr. 1966.]

Staley, G. 1985. „The Literary Ancestry of Sophocles’ »Ode to Man«”: *The Classical World* 6., 561–570.

Steiger K. (szerk.) 1993. *A szofista filozófia. Szöveggyűjtemény.* Budapest.

Storr, F. 1912. *Sophocles, I.* London – New York, William Heinemann Ltd., The Macmillan Co. (repr. 1962)

Sümegi I. 2004. „Ős Kaján és Dionüszosz”: *ITk* CXVI 5–6, 682–691.

Szabó Á. 1985. *Szophoklész tragédiái.* Budapest.

Szabó T. 2003. „A gondolkodó világ modellje”: *Aetas* 18. 1. sz. http://epa.oszk.hu/00800/00861/00024/2003-1-10.html

Szegedy-Maszák M. 1977. Berzsenyi verstípusairól. *ITk* LXXXI. 1, 43–50.

Szegedy-Maszák M. 1998. „Ady és a francia szimbolizmus”: Uő, *Irodalmi kánonok.* Debrecen, 125–140.

Szele B. 2007. „Vörösmarty Mihály találkozása Szabó Lőrinccel. A *Julius Caesar* és a *Lear király* 1955-ös szövege”: *ITk* 111 1–3, 118–130.

Szepessy T. 2009. „Elbeszélői mód az *Ilias* 6. énekében”: Uő, *Válogatott tanulmányok.* Budapest, 13–31.

Szilágyi J. Gy. 1943. „Dulce malum” (bev. tan.) *P. Ovidi Nasonis Amores.* Officina Kétnyelvű klasszikusok IX. Budapest.

Szilágyi J. Gy. 1982. „Az *»Átváltozások« költője”: Ovidius, Átváltozások.* Ford. Devecseri G. Budapest, 455–481.

Szilágyi J. Gy. 1993. „A komédiaíró Ovidius”: I. Ókortudományi Konferencia, Visegrád.

Szilágyi Zs. 2005. *A féllábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák.* Pozsony.

Szolzsenyicin, A. I. [Солженицын, А. И.] 1990. Александр Солженицын. Архипелаг ГУЛАГ. Тома 1–2. Центр «Новый Мир», Москва.

Szolzsenyicin, A. I. 2009. *A Gulag-szigetvilág. 1918–1956. Szépirodalmi tanulmánykísérlet. Rövidített változat.* Szerk. E. E. Ericson Jr. Ford. Soproni A. Budapest. 2009.$_2$

Szophoklész 2004. *Szophoklész drámái.* Ford. Babits M., Devecseri G., Horváth I. K., Jánosy I., Kardos L., Kerényi G., Mészöly D. Budapest.

Tarasti, E. 1994. *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington.

Tarrant, R. J. 2004. *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses.* Oxford.

Taruskin, R. 1983. „Händel, Shakespeare and Mussorgsky: The Sources and Limits of Russian Musical Realism”: *Studies in the History of Music I. Music and Language*. New York, 247–268.

Taruskin, R. 1992. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue.* Princeton.
Thiel K. 2008. „Géniuszok szelleme – Nietzsche hatása Ady Endrére": *Agria* II 1.
Thucydides: lásd Dover 1965 és 1999; Jones–Powell. 1900–1901; Marchant–Wiedemann 1982; Rusten 1989.
Thuküdidész 1985. *A peloponnészoszi háború.* Ford. Muraközy Gy. Európa, Budapest.
Tinyanov J. N. [Тынянов, Ю. Н.] 1977. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). In Uő, Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 198–226.
Tinyanov J. N. 1981. „Dosztojevszkij és Gogol (a paródia elméletéhez)" Ford. Réthy Á.: Uő, *Az irodalmi tény.* Budapest, 40–73.
Tóth D. 1974. *Vörösmarty Mihály.* Budapest.
Trencsényi-Waldapfel I. (szerk.) 1938. *Pásztori magyar Vergilius*. Budapest.
Tuhári A. 2014. „A legújabbb Sapphó": *Antik Tanulmányok* LVIII (2014) 363–366.
Uhlig, G. 1883. *Dionysii Thracis Ars Grammatica. Grammatici Graeci,* vol. 1.1. Leipzig. (repr. 1965.)
Van Sickle, J. B. 2004. *The Design of Virgil's Bucolics.* Bristol.
Vergil, Virgil: lásd Clausen 1994; Coleman 1977; Mynors 1969.
Vergilius 1973. *Vergilius összes művei.* Ford. Lakatos I. Budapest.
Voigt, E.-M. 1971. *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam.
Walker, J. 2000. *Rhetorics and Poetics in Antiquity.* Oxford.
Weöres S. 1981. Egybegyűjtött írások. 2. köt. Budapest.
West, M. L. 1990. *Aeschyli Tragoediae.* Stuttgart.
West, M. L. 1996. *Hesiod. Theogony*. Oxford.
West, M. L. 2014. „Nine Poems of Sappho": *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 191, 1–12.
Wilamowitz–Moellendorf, U. von (é. n.). *Bucolici Graeci.* Oxford. Editio altera.
Wilbrandt, A. 1903. *Sophokles' ausgewählte Tragödien,* München, Beck 2. kiad.

KÉPEK JEGYZÉKE

VÁLOGATOTT DISZKOGRÁFIA

Bélis, A. 1996. *Musiques de l'Antiquité Grecque.* Ensemble Kérylos. BNP (K617-069)

Bergman, I. 2000. *Mozart. The Magic Flute (Trollflöjten).* Stage dir. Ingmar Bergman, Sveriges Radio AB, 1975. The Criterion Collection, 2000.

Hagel, S. (Wien), Stelios Psaroudakes (Athens), Ancient Orchestra (Gardzienice), Musica Romana (Bonn), Choir of the Dept. of Classical Philology, Vienna [a CD Hagel, S. – Harrauer, C. (szerk.) *Ancient Greek Music in Performance* (Vienna 2005) mellékleteként jel. meg.]

Halaris, Ch. 2013. *Music of Ancient Greec.* Ea.: OP and PO Orchestra, vez. Ch. Halaris. Orata Ltd. ORANGM 2013. CD.

Kirchner, A. 1989. *Musorgsky. Khovanshchina.* Stage dir. Alfred Kirchner, orch. by Dimitr Shostakovich and Igor Stravinsky, cond. by Claudio Abbado, from the Vienna State Opera. 2 DVDs.

Neuman, G. S. – Neuman, Ph. – Gavin, W. 1997. *Music of the Ancient Greeks. De Organographia.* Pandourion Records (PRDC 1001).

Paniagua, G. 1979. *Musique de la Grece antique.* Atrium Musicae de Madrid. Harmonia Mundi (HMA 1901015).

Tarkovsky, A. 1990/1993. *Mussorgsky. Boris Godunov.* The Royal Opera House. Covent Garden production by Andrei Tarkovsky. Decca, 071 409–3 (2 VHS), ill. Philips, 075 089–9 (2 DVDs). 1990 BBC Television/The Royal Opera House 1993 Decca Music Group Limited.

AZ EGYES FEJEZETEK ALAPJÁUL SZOLGÁLÓ TANULMÁNYOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYE

Vendégségben Platónnál – elmenőben *A lakomá*ról:

L'esprit d'escalier és „az igazságra való törekvés s a hamisításban való gyönyör." Megjegyzések Füst Milán kvázi-platonikus látomásához és indulatához. *Hagyomány és Kánon. A NYUGAT első száz éve.* Szerk. Czetter I., Juhász A., Kovács Á. Savaria University Press, Szombathely, 2009, 111–118.

A szótérikus hármas: Arión, Dionysos, Orpheus:

Arión, Dionűszosz, Orpheusz – Ovidius, *Fasti* II 73–118, a homéroszi *Dionűszosz-himnusz* és az Exékiasz-külix. *Tempevölgy* XI (2019) 3, 57–64.

Aranykor, születés, prófécia. Vergilius: *Negyedik ekloga:*

Eljön-e még az aranykor? Prófécia, költöi öntudat és zeneiség: a lebegtetés poétikája Vergilius Negyedik eklogájában. In *Aranykor-Árkádia. Jelentés és irodalmi hagyományozódás.* Szerk. Ferenczi A., Kroó K. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007, 63–81.

The Golden Age and Genre Poetics: "Implicit Prophecy" in Vergil's *Fourth Eclogue* and Pushkin's *Boris Godunov*. Two Variations on the Auto-Creation of the Poetic Self. In: *Russian Text* (*19thCentury) and Antiquity. New Perspectives in Reading 19th-Century Russian Literature.* Szerk. Kroó, K. and Torop, P. Eötvös Loránd University–University of Tartu. L'Harmattan Kiadó, Budapest—Tartu, 2008, 128–150.

Mnémosyné tizedik leánya. Két új Sapphó-vers egy újrahasznosított háttértárolón:

Két új Szapphó-vers első magyar fordítása. *Irodalmi Jelen* XIV (2014) aug.–szept., 123–135. http://irodalmijelen.hu/2014-jun-23-2129/ket-uj-szappho-vers-elso-magyar-forditasa

Deinos: az értékek *tragikus* átértékelése. Az *Antigoné* első stasimonja:
Csodálatos-e az ember? Az Antigoné első stasimonja. In: *Studia Litteraria* LIV (2015) 1-2. sz. *Élő antivitás.* Szerk. D. Tóth Judit. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 18–34.

A *Közelítő tél.* Berzsenyi és Sophoklés:
Harmóniás mozgások A közelítő télben. In *A közelítő tél. A tizenkét legszebb magyar vers 9.* Szerk. Fűzfa B. Savaria University Press, Szombathely, 2012, 76–88.

Emlékezés? Jóslat? Ady és Kassandra látomásai. A „Kocsi-úton" a tiszta költői beszédig:
Emlékezik vagy jósol a költő a kocsi-úton? Kassandra és Ady látomásai: a széttöredezettől a tiszta költői beszédig. In: *Kocsi-út az éjszakában. A tizenkét legszebb magyar vers 8.* Szerk. Fűzfa B. Savaria University Press, Szombathely 2011, 35–52.

A többszólamú próza forrásvidékén. Thukydidés és a szofisták:
Kakukktojás-e az oráció az elbeszélő műfajokban? Rege és regény között: Homéros és Thukydidés retorikái. In *Regényművészet és íráskultúra. Tanulmányok.* A negyedik veszprémi regénykollokvium. Diszkurzívák. Kovács Á. Argumentum Kiadó, Budapest, 2012, 83–93.
Musiké, logos és a deinon: a többszólamú próza születése a szofisták szelleméből. Tragikus história: Aischylos, Sophoklés és Thukydidés. In *Műfaj és Komparatisztika.* Szerk. Szávai D., Z. Varga Z. Gondolat Kiadó, Budapest, 2017, 273–283.

A „magyar Lear". Vörösmarty: *A vén cigány:*
Vonóból bot. „Zengő zivatar", „elfojtott sohajtás" és egyéb regiszterek. Lear király *A vén cigány*ban? In *A vén cigány. A tizenkét legszebb magyar vers 10.* Szerk. Fűzfa B. Savaria University Press, Szombathely, 2012, 97–110.

A *János vitéz* és „a kimondhatatlan poétikája":
„...szörnyü elbeszélni mi van ottan..." Dante *Commediá*ja és Petőfi *János vitéz*e. *Regények, médiumok, kultúrák. Diszkurzívák 10.* Szerk. Kovács Á. Argumentum Kiadó, Budapest, 2010, 357–368.

Megérkezik-e a költő és a levél? Radnóti halálköltészetének aranykori olvasata:
A relegatiótól a lágerig: haza(t)ér-e a költő és a levél? Radnóti halálköltészetének „aranykori" olvasatához. In *Levél a hitveshez. A tizenkét legszebb magyar vers 5.* Szerk. Fűzfa B. Savaria University Press, Szombathely, 2010, 46–60.

„A száj működik, mosoly mozgatja a verset” Muszorgszkij tropológiájához:
How was Musorgsky's Scribe Made? An Opera Emerging from Gogol's Sleeve – Musical Synecdoche in the Making. *Studia Slavica Savariensia* XIV (2009) 1-2, 211–228.

Államférfiak családi körben. Muszorgszkij-hősök az összeomlás előtt:
Államférfiak családi körben. Muszorgszkij hősei az összeomlás előtt. In *A család a szláv népek történelmében és kultúrájában.* Szerk. Szabó T., Ölbei L. Szláv Történeti és Filológiai Társaság, Szombathely, 2013, 80–90.

Operaszínpad I. Faustizálás és érzéki zsenialitás. Hoffmann és Kierkegaard Don Juanjai:
Két variáció a Don Giovanni-mítoszra. Faustizálás versus(?) érzéki zsenialitás: Hoffmann és Kierkegaard Mozart-értelmezései. In *A leírás.* Szerk. Hajdu P., Kálmán C. Gy., Mekis D. J., Z. Varga Z. Reciti Kiadó, Budapest, megj. 2019. november.

Operaszínpad II. Lássuk a zenét! Bergman és Tarkovszkij gyermekalakjai:
Miről muzsikálnak Mozart és Muszorgszkij gyermekei? Színpad, kép, zene – az operarendezés kérdéséhez. In Versében él... Tanulmányok a 70 éves Mózes Huba köszöntésére. Szerk. Gréczi-Zsoldos E. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2011, 260–267.

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ